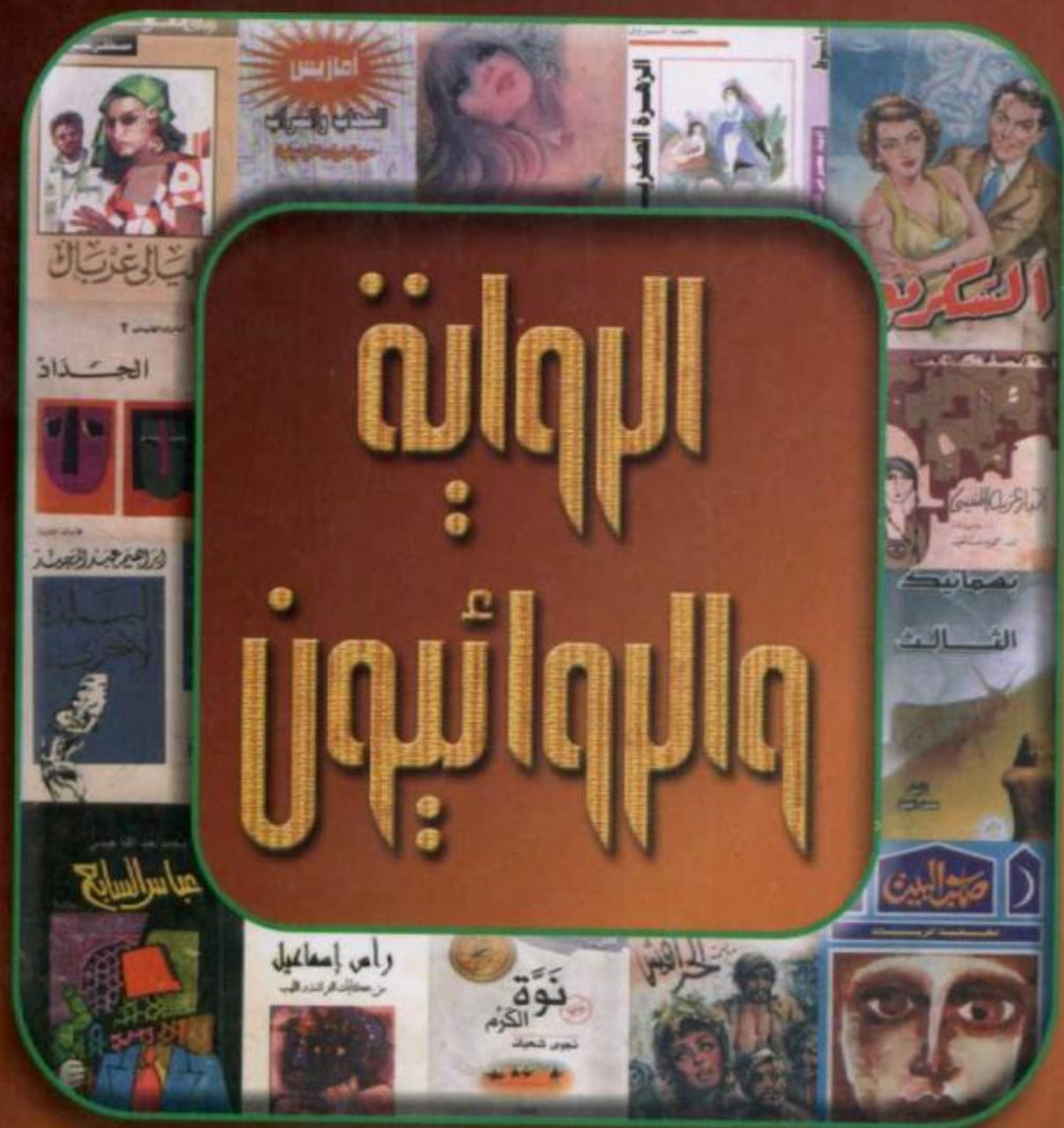


شوقي بدر يوسف



دراسات في الرواية المصرية

مؤسسة كورس الدولية

الرواية والروائيون

دراسات في الرواية المصرية

شوقي بدر يوسف

مؤسسة حورس الدولية

الناشر

مؤسسة حورس الدولية
للنشر والتوزيع

١٤٤ شطبة سبورتنج الإسكندرية
ت/ فاكس: ٠٣/٥٩٢٢١٧١ ٠٣/٥٩٣٠٥٩٨

الرواية والروائيون.. دراسات فى الرواية المصرية

دراسات - أدب

شوقى بدر يوسف

e-mail:shawkibdr@hotmail.com

الطبعة الأولى ٢٠٠٦

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رقم الإيداع

١٤٤٧١

الترقيم الدولي L.S.B.N

977-368-105-x

الإهداء

إلى زوجتي العزيزة

مقدمة

لأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، ولأنها هي فن التخيل الذي يثرى الحياة بمعانيها، وتوجهاتها، ودقائق مشاعرها، وأفلسها الحارة، والخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل عقل الإنسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التخلف والتسلط والهيمنة، ولأنها أيضا هي الخطاب الاجتماعي والسياسي والايديولوجي المتوجه دائما ناحية حشد من الأسئلة التي تأخذ من الإنسان والطبيعة والتاريخ محاور موضوعاتها، لتعيده اليهم رؤى، ووعي، وبني جديدة تضيء وتوجه الواقع، وتضع له أطرا تحدد به طريق الخلاص، وحدود العالم، فقد كان لزاما أن تستجبه الأنظار الى الأبداع الروائي من خلال صور التحول التي طرأت على جماليات النص، وعلاقته بالواقع والخيال، وبفضل للتنظيرات التي قدمتها الرواية نفسها لواقعها المنظور من خلال الشكل والمضمون، والرؤية والأداة، ومن خلال الروائي الذي يتوارى وراء نصه ليسمعنا صوته دون أن نراه. أستطاعت الرواية أن تحقق الكثير من توجهاتها ولأن تحتوى البعد الانساني بكل قضاياها من خلال المردود الطيب من أقلام الروائيين، ومن ثم فقد بدأت المساحة تستجيب لرسالة الحكواتي، وتعتبره لسان حالها بعد أن كان الشاعر سيد الموقف لمنين طويلا، وأصبحت الرواية هي ديوان الأديب الجديد بفضل المكانة التي حققها التجريب والتطور الدائم والمستمر في هذا المجال.

ولاشك ان عظمة الرواية تكمن في أنها بدءا من اطلالاتها الأولى عند الرواد أصبحت بمثابة الفعل الحيائي، والتصوير الدقيق لأفق الواقع اليومي للإنسان وممارساته، ومواقفه مع ذاته ومع الآخرين، حيث أصبح الفعل الروائي من أعظم الاكتشافات التي حققها الإنسان لملاحقة كافة أشكال التطور الفكري والأدبي، والتفاعل على صعيد العلاقات مع البشر، وتأسيسا على ذلك فإن الفعل الروائي أخذ يقوم بنفسه بمهمة صعبة، وهي التعبير عن الحياة، والتأكيد على دلالاتها باعتبارها تيارا متجددا متحركا معقدا، أخذ يسمو إنطلاقا من هذا المفهوم على أجناس أدبية أخرى كالنقد الشعري والفعل الفلسفي اللذان يحددان أنشطتهما في الشعر والفلسفة فقط، في حين أن الروائي لم يكتف بحصر نفسه داخل مفهوم خاص وثابت جامدة لا تتحرك، بل على العكس من ذلك، إذ أن الفعل الحكائي الذي يمارسه الحكائي يشمل الحياة بنبضاتها، ومردودها، ومرجعيتها، ولغتها اليومية المحكية والمروية، وكلما تضاعفت رعدة الحياة، وارتفعت نبرة الحوار، والجدل الذي تفرضه عيشية الحياة، وحسها الفوضوي المستمر، تحولت الرواية الى تعبير حيائي متجدد ومتطور، وعلى هذا تمكنت الرواية من سحب نفسها من دائرة الجمود والاتساق التي فضاء رعب متحرك، ولم يعد النص الروائي يتضمن مادة جامدة نحتت في وقت ما وكفى، بل أصبح حالة من التفاعل النشط، المتجدد الرؤى، والتأويل، والدلالة، وأصبحت المهمة الملائمة على عائق الروائي هو أنه جعلنا ننخرط في عالمه التلقائي الذي يصنعه لنا، وأن نعيش ما هو مرصود داخل فعله الحكائي، وما هو متصل بشخصه ومواقفه وأحداثه. ثمة ما هو أكثر أهمية من هذا كله، وهو أن على الروائي (تحريرنا) من عالمنا الواقعي المفسد، وسوقنا الى عالمه المتخيل الأكثر اشراقا وفضيلة حتى ولو كان تصويره للواقع على أساس مذكر ومهين وتجسيده لشخصيات ساقطة ووضيعة، ومن ثم فقد أصبحت علاقة الكاتب بالواقع اليومي لمجتمعه وثيقة

متعددة الأطراف، ومهما بدا أنه يعتزل بنفسه حين يتعامل مع الكلمات، فإنه ليس كيانا منفصلا عن الكيانات التي تجعل لوجوده معنى، ولذا فإن علاقته بضميره، وضمير مجتمعه، وضمير أمته، وضمير الإنسانية هي علاقة أيدي لا تنفصم عراها طالما أن الحياة مستمرة ومنطلقة إلى الأمام.

وكما يقول ميخائيل باختين عن الروائي: "بأنه منتجا للمعرفة، ومحاورا لثقافته ولمجتمعه، ومن ثم فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة "محايدة" تستلحقها الأسلوبية التقليدية لتصنفها وصفا لسانيا، أو تبرز مدى تفردا التعبيري والمعجمي، فالرواية جسم مركب من اللغات، والملفوظات، والعلامات، والروائي هو منظم علائق حوارية متبادلة مع اللغة، والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل". وأن خصوصية الرواية عنده تستلخص في أنها: جزء من ثقافة المجتمع، وهي تتكون من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات، وهذا هو ما يفسر حوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات.. ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب، أنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة. واللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفهي، صياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجى. وفي جميع "المظاهر" في الحياة، كما في الرواية تسعفنا الأحداث والمواقف والشخوص على قراءة الأيديولوجيات المحيطة بنا، خاصة اذا فهمنا الأيديولوجيا بالمعنى الذى عرفه باختين.

وقد كتب هنرى جيمس فى كتابه " مستقبل الرواية ١٨٩٩ يقول: لقد وصلت الرواية إلى وعى ذاتها متأخرة، ولكنها بذلت كل ما فى جهدها منذ ذلك الحين لتعويض الفرص الضائعة، ولقد رأى جيمس أن هناك شقا ينمو بين وظيفتها الفنية وبين توجهاتها ومرجعياتها المحددة، وأحسن بتغيرات كبيرة، ستعطى الفرصة للرواية كى تصبح أكثر تمثيلا لذاتها، وقد حدث

بالفعل فى السنوات التالية وحتى عشرينات القرن الماضى إعادة نظر كبيرة للرواية، أسميناها " الحداثة " وقد كان ذلك أيضا نوعا من المأساة، فالروائى الحديث فقد شيئا ما من أيمان القرن التاسع عشر بالواقعية، ومن التسلسل والتتابع المنطقى للعمل الروائى، ومن التطور الطبيعى للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعى والاخلاقى وهكذا، فى عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية، فقد اتجهت الرواية لدخلها لتتخصص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائى، ولكن تعقيدات وقلق الوعى الإبداعى، وزاوية الرؤية وجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائى، وغاصت عميقا فى فيضان الوعى الفردى والجماعى، بيناته المتغير للعلاقات، وزمنه المتبدل، كما نظرت الى عالم خارجى أقل صلابة وواقعية، الى تاريخ فوضوى، ونظام اجتماعى مضطرب، ولذا ركزت ونوهت بالعلاقات الغامضة للحياة الداخلية والخارجية، وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة، وعلم نفس جديد، واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التى تصوغ احساسنا بالتجربة وبالواقع.

إن الرواية بهذا المعنى تصبح بالنسبة لكثير من الروائيين الشكل الرئيسى الحديث، كلما اهتمت أكثر بقلق عملية الخلق، ومشاكل الكتابة الروائية فى عالم كهذا.

ولا شك أن التغيرات الأسلوبية التى حدثت فى الرواية المعاصرة، حدثت فى الواقع فى عدد من البلدان المختلفة، وهذا يعنى أنها حدثت حتما داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدى، كما أنها نشأت من تواريخ مفترضة للرواية، من خلال أفكار مختلفة وجهات نظر مختلفة للأمتان، وهناك عناصر عامة يمكن تمييزها ونستطيع أن نستنتج منها صيغة معاصرة لما يحدث فى الرواية: أحدها أن كثيرا من الروائيين اليوم لا يستريحون لاتساع الأساليب القديمة التى حققتها الاتجازات الروائية فى تاريخها السابق،

وسعوا إلى إعادة خلق، وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل والجدل المستمر حول الأساسيات، فالقواعد التي قامت عليها الرواية في عهودها السابقة جاءت من مصدرين أساسيين، الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية الأساسية للحكي، والتعبيرية التاريخية للرواية، متمثلة في خطاب يعتمد على "الحبكة" و"الشخصية" و"السرد المباشر"، والآخر على الجماليات الحديثة لرواية أوائل قرن ماضي، وهي تؤكد دائما على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في إعطاء أهمية كبرى للقلب والشكل والأسطورة ومصادر التراث الأخرى في مناحي الخلق المختلفة.

وكثير من الكتاب المعاصرين يعتبرون هذه الجماليات الآن قديمة تاريخيا، وفي عالم تتغير فيه العلاقات الانسانية، والمعرفية والاندرالية، ويزداد التقدم العلمي، ويشوه التاريخ، ويعلو الحس الفردي، ويتوه الهدف الانساني، فقد حاول الروائيون إعادة تعريف الفعل الروائي وتحديد بطرق مختلفة، وإحدى العلامات المميزة لهذا التغيير هو الابتعاد عن مرجعية الرواية، والاستناد إلى الماضي، وكذلك الابتعاد عن الشكلية الملحمية الجديدة المتمثلة في إعادة صياغة الواقع بشكل يتناسب مع ما يحدث، وكذلك الشمول التجريبي الذي يأتي إلينا كل يوم بجديد في كافة أنواع الأجناس الأدبية، وعلى رأسها الفعل الروائي، وهو ما أدى إلى نتيجتين واضحتين، أحدهما ميل الرواية للأصحاب من طريق الإنشاء المرجعي، خاصة عن الواقعية، والابتعاد عن التنظيم المخطط للشكل، وتخطيط وجهات نظر خاصة، وأنساق الوعي المتشابه، والاتجاه نحو تقديم المساحة المعجمية لمفردات النص نفسه: نص من انتاج وعي مؤلفه، مشروط ومحكوم ليس بالشخصيات، أو بأبعاد مخططه مسبقا، ولا بأنساق من القيم والتعاطف، ولكن بإيقاع الإنشاء نفسه بحيث يصبح النص حدثا مكتفيا بذاته، والنتيجة الثانية هي الإفتتان بالعملية

الروائية كمحاكاة تيكمية للشكل. ورأينا في هذه الحالة أن الكاتب والشخصية والحبكة والقارئ قد أصبحوا جزءاً من موضوع الرواية، وأصبح الخيال هو الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة سواء أكان لم يكن لها معنى، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية.

ولعل العلاقة بين الرواية والروائي هي صلب ما يعبر عنه ويتصدى له النقد تجاه هذا الفن، إبتداء من نشوء الفكرة كمرحلة أولية يتحاور فيه الواقع مع المتخيل إلى تجسيد هذا الواقع والمتخيل وخروجه إلى حيز الفعل الروائي الناطق بصور الحياة وتنويعاتها المختلفة في نسق إنساني يحمل الأجابة على كثير من الأسئلة التي تدور في الأذهان.

إن الروائي الذي يبحث عن قانون الرواية، ويتأهب دائماً إلى الدخول إلى عالمها المستوازن للرحيب دائماً ما يجد نفسه في مختبر مكس بالمعلومات والعلاقات المتبادلة بين المتخيل والواقع، والتاريخ والإنسان، والزمان والمكان، والأرض والسماء، والأبيض والأسود، وكثير من الثنائيات والمتناقضات التي تحمّل دلالات الواقع المعيش، ولعل ذاتية الروائي تظهر بصورة أو بأخرى في الكتابة السردية وهي ما يسمى بالأبداع الواعي، وهي مرحلة من المراحل يجد فيها الروائي المبدع نفسه حائراً بين ما عاشه وعائشه على مستوى الواقع وبين الشخص السّي يحركها على الورق، فالروائي يفضوله الاجتماعي والنفسى، وتوتر اعصابه، وفطنته وحساسيته الممتزجتين فيه امتزاجاً عضويًا، ومواهبه المحرّبة تدريباً متقناً، كل ذلك يجعله مهياً لاستقبال وتوصيل أدق الأحاسيس ولأكبر الأحداث، وهذا ما نراه في رد الفعل الذي تبعته السرديات الحديثة من خلال العديد من الدراسات النقدية التي وهجت وأضاعت ما حولها من ابداع روائي منضداً تنضيدا يبعث إلى الدهشة والإبهار.

ولعلنا في هذه العجالة حول العلاقة بين الرواية والروائي، إنما نمهد لهذا الإضاءات النقدية لمجموعة من النصوص ثم إنتخابها كنماذج لروية خاصة

عن علاقة الرواية بالروائي وهي علاقة جدلية أرثوذكسية أن نحاول إبرازها مما سبق نشره في الدوريات من دراسات غيت أول ما غيت عن وضعية الروائي نحو فنه، وهي تمثل في الحقيقة نوعاً من التوحد بين الذات الكتابية، وبين ما كتبت، هي علاقة بين الروائي، السارد وبين ما العملية السردية المتضمنة وجهة نظره، ورويته تجاه الواقع، وهي تشمل نماذج مختارة، لا تمثل كلها كنه العلاقة الجدلية القائمة بين الروائي والرواية، ولكنها تمثل علاقة الناقد مع النص من خلال رؤية الكاتب وتجاربه تجاه واقعه، وتجاه النص السردى الذى يصل ويتلقى ويؤول، ويجد طريقه من عقل الروائي إلى ذهن وقلب القارئ، إنه عالم الرواية وأيضاً عالم الروائيين. ربما هي نماذج اخترناها من كتابات بعض الروائيين ولكنها ليست كل الرواية، فعالم الرواية من الرحابة والإتساع ما يعجز الرأى والناقد والقارئ أن يلم به كله، لذا فهي محاولات رائدنا أن تكون، وأن تمثل حالة من العلاقة بين الروائي وبين روايته.

البطل الشعبي وملامحه فى روايات نجيب محفوظ

" اللهم صن لى قوتى، وزدنى منها،
لأجتها فى خدمة عبادك الطيبين "

عشور قنابى فى " الحرافيش "

تعد الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التى تعبر عن نضج الإحساس
بالشخصية القومية، وإحدى الأشكال الأدبية التى تصور انطباعات الكفاح،
والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها، ويحدد ملامحها، ويبين
سماتها، ويخرجها إلى بؤرة الضوء، حيث تثرى الحياة وتدعمها، وتؤكد
قيمتها، وتبنى فيها لبنات الأمل وخطوات المستقبل.
وعبر ضمير الحياة الأدبية، حملت إلينا رسالة الأديب أعمالاً متكاملة،
ونخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان فى صراعه من أجل
تجسيد وتكثيف ذاته. كان آخرها فن الرواية الذى ظهر بصورته الفنية
المتكاملة لأول مرة فى مصر عن طريق الترجمة فى بدايات القرن التاسع
عشر، وعن طريق الفنون الوافدة إلينا مع القنوات الإبداعية للشباب الذى كان
موفداً للدرس والتحصيل فى أوروبا فى بداية القرن التاسع عشر وما بعد ذلك،
وتشهد مرحلة النضج القومى فى مصر ظهور أول رواية مصرية ناضجة

وهى رواية "زينب" على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذى يقول: "لعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفاً، ولا رأت هى الوجود". كذلك يحدثنا يحيى حقى فى فجر القصة المصرية بقوله: "إن مولد القصة المصرية لقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقائرية والأدبية على السواء".

هذه المواليد الجديدة المتشابهة فى أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي لدى الرأى العام بأهمية الانتقال من الإرث الثقافى القديم إلى مراحل نضج فني بدأت للساحة تنتبه إليه، فانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية إلى التشكيكية إلى العيبية، وعبر السوافد المختلفة لمبدعيها منذ حداثة نشأتها من المقامة إلى مرحلة الانتقال على يد المويلحى فى "عيسى بن هشام"، وحافظ إبراهيم فى "ليالى سطوح" إلى مرحلة السيفاعة عند جرجى زيدان فى رواياته التاريخية، والمنفلوطى فى أعماله الرومانسية المعربة، والحكيم وتيمور وطه حسين وأبو حديد والعقاد والمازنى والسحار وغيرهم، ثم الانتقال إلى أشكال التحديث فى الرواية على يد المبدعين من جيل الوسط وجيل الشباب الذى أصل هذا الفن ودعمه بدماء جديدة نقلته إلى مرحلة النضج الفنى والتأصيل السردى.

وتعتبر الطفرة الكبيرة التى حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هى القفزة التى نضجت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح نجيب ومعظم جيله على الأشكال الروائية الأوروبية، ونتيجة لنظراته الشمولية والرحبة فى عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ.

وإذا نحينا جانباً الأبعاد الرئيسية للفن الروائى عند نجيب محفوظ والمرتبطة بالشكل الفنى والمضمون واللغة، ونظرنا بمنظار بؤرة الضوء من خلال زاوية البطولة التى تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الروائية خاصة

تطورات الشخصية المصرية الأصيلة وملامحها الضاربة بجذورها في هذه الأعمال، فأننا سنجد أنفسنا أمام علامة بارزة، وسؤال ضخم يبرز أمام تلك الأعمال المضبوطة للفن الروائي عند هذا الكاتب العملاق وهو: ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ للرواية؟، ما هي تلك الإيماءات التي كان يعرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء؟. وعبر هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد متفرد من رواد الإبداع الروائي الحديث، سنجد الإجابة على تساؤلاتنا، كما أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف تتشعب من خلال هذا التساؤل، وتتسحب على دلالات ورؤى مضمون هذه الأعمال. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته لمؤلف أنجليزى عن تاريخ مصر القديم، وهو مؤلف تظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم، وجوانب اشراقته وآثاره الخالدة. كما وأن أول عمل روائى لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر، ولكن يكفى أن عنوانه "أحلام للقرية"، وهو عنوان يحمل نوازع رومانسية خاصة ما يعتمل فسى القلوب والنفوس من رؤى، وأحلام نحو اليوتوبيا التي كان يبحث عنها نجيب في أيامه الأولى، والتي ما كانت تقوم على أكتاف الأبطال الشعبيين الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول إلى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والجهاد والكفاح. وهو ما ابتدعه قلم نجيب محفوظ، وما ذهب إليه في توجهاته وطموحاته الإبداعية في بواكير أعماله الروائية الأولى في بداية الثلاثينيات. والمتتبع أيضا للمرحلة الأولى عند نجيب محفوظ، وهي مرحلة تساؤل الموضوعات التاريخية كنسيج لأدبه الروائى، يجد أن البطل الشعبي في هذه الروايات التي اتسمت بظلال وملامح من الرومانسية يطل برأسه من خلال نوافذ الأساطير، وصور الكفاح، والمقاومة ضد نزعات الظلم، والقهر

في مجتمعات مصر القديمة. فالبطل الشعبي في "عبث الأقدار" هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك "خوفو" حملة ضخمة من جيشه ليقهره، وهو لا يزال في مهده، بينما هو في الحقيقة إنما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تنادى بنقل السلطة إلى أبناء الشعب، حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعنقه وصلفه وظلمه وكبريائه إلى سلطان الشعب يعفويته وتلقائيته وبساطته. والبطل الشعبي في "رادوبيس" هي تلك الأصوات التي تخرج من المعبد متمثلة في أصوات الكهنة التي تطالب الملك المنغمس في ملذاته، وشبهواته مع الغالية "رادوبيس" تطالبه بإعادة أراضى المعبد مرة أخرى بعد أن استولى عليه الملك كرمز لإعادة الأرض إلى أصحابها الحقيقيين، وإعادة وجه مصر المشرق، وحجب وجوه المعهر والقهر والقمع المتمثل في سلطة الملك القمعية والتسلطية وإنعكاس تأثير غانيته "رادوبيس" على ممارساته القمعية والقهرية على الشعب. كذلك فإن البطل الشعبي في "كفاح طيبة" وهي الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ، إنما هو ممثل في ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية، فهو الملك "سيكنزغ" الذي كان يقف على رأس جيوشه المصرية ضد "أبو فيس" ملك الهكسوس، وهو حفيده الأمير "أحمس" للبطل الذي قدر له أن يخوض المعارك، ويركب موجات الصعب ليقهر في النهاية جحافل الهكسوس، وليطهر مصر من شرورهم وعبثهم ومجونهم. كذلك في قواده وعلى رأسهم القائد "ييسبي" الذي وقف بصوته الجهوري يرد على مطالب ملك الهكسوس "أبو فيس" الذي كان يناقشها الملك المصري "سيكنزغ" مع مبعوثي الهكسوس، ويكفيها هذه المقولة أنها تبين ملامح البطل الشعبي في رواية "كفاح طيبة" وتدل على مدى تغلغل هذا المفهوم في ضمير الشعب حين يقف في مواجهة الظلم والتعنت والقهر: "مولاي.. صدق رجالنا العظام فيما قالو. وإني لعلى يقين من أنه لا يراد بهذه المطالب سوى عجم عودنا، وترويضنا على الذل

والخضوع، وهى من دليل وراء أن يطالب ذلك الهمجى الهابط وادينا من أقاصى الصحراء القاحلة إلى مليكننا أن يخلع تاجه ويعبد رب الشر ويذبح أفراس النهر المقدسة؟ لقد كان الزعامة فيما مضى يطلبون أموالا، فلم نبخل عليهم بأموالنا.

أما الآن فأنهم يطعمون في حريتنا وشرفنا، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطيب. إن قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرض، ويحترقون بالسنة السياط، ونحن نرجو أن نخلصهم يوما مما يعانون من عذاب لا أن نمضى بإرادتنا إلى مثل مصيرهم التمس". لقد وفق نجيب محفوظ في رسم ملامح البطل الشعبى في رواياته الأولى توفيقا كبيرا، يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمى القائم على ظلال البطولة والبطل، وقد تكون دلائل هذا النجاح أشبه بتلك التهويمات البطولية المنيئة في تجاوب أحداث تلك الروايات، إذ أن البطل الشعبى في رواياته التاريخية الثلاثة الأولى الستى كتبت فيما بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٤، إنما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة العصيبة من تاريخنا المعاصر من مظاهر الفساد والقهر والاستعمار وسلطة القصر الفاسدة التى كان لها تأثير عميق على الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مصر. وقد أراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يدور حوله، إذ يقول: "هيات نفسى لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روايتى على نحو ما صنع ولتر سكوت" في تاريخ بلاده، وأعددت أربعين موضوعا لروايات تاريخية، رجوت أن يمتد بى العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاثا بالفعل وهى "عبث الأقدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة"، وفجأة إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشى، وأجدنى أتحوّل إلى الواقعية في "القاهرة الجديدة بلا مقدمات". على هذا النحو نجد أن التطور الروائى عند نجيب محفوظ، وتطور عنصر البطولة في معظم رواياته إنما هو تطور حتمى، حتمته صنع

الوطن والإنسان على مائدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها. إذ إن نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نسجاً يظهر به ومن خلاله معنى أساسياً هو ارتباط حياة الأفراد بحياة الوطن، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في العديد من رواياته. ونسوق هنا أحد اللحظات الروائية في الجزء الثاني من الثلاثية "بين القصرين": في نفس الوقت الذي شغل فيه الوطن بالمطالبة بحريته، كان "ياسين" دائماً يعمل بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك. وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهي في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الأنجلويزية. يصورهم أيضاً جنباً إلى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدعارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم الضيقة. وهو عامل من عوامل إظهار الفساد في المجتمع وإدانته، بل إنه يصورهم أيضاً داخل ذواتهم وأنفسهم وهو يناضلون هذا النضال الكبير، وهو نضال النفس وجهادها في سبيل الحرية النفسية، والتغلب على الشهوات، كذلك فإن بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض إرهاصات البطولة من جانب سلبى محض وقعت فيها هذه البطولة في شباك عنكبوتية المجتمع، فتضائل حجمها، وذهب بريقها، ووقفت تشاهد جلادها وهو يسحقها دون أن تقوم بأى محاولة للمقاومة أو للنضال، يتبين ذلك من شخصية "محجوب عبد الدايم" في القاهرة الجديدة الذي سقط مع "احسان شحاته"، كذلك ظهرت أيضاً عوامل للتفسخ والإتحال على سطح الحياة الاجتماعية في مصر إبان فترة الاحتلال البريطاني. وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر. وبعث معها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في النضال تارة، وفي الاستسلام تارة أخرى، وفي التصدى لعوامل الفساد تارة ثالثة، وما كانت شخصية "احسان شحاته" في "القاهرة الجديدة" بقرها وجعلها

وتطلعاتها، ثم سقوطها المريع بعد ذلك هي المسودة الأولى التي سيدل فيها المؤلف وينتقح شخصيات عديدة مماثلة ليقدّمها بعد ذلك باسم "حميدة" في "رقاق المدق"، و"زهرى" في "السمان والخريف"، و"زهرة" في "ميرامار". كذلك فإن بعض الشخصيات التي ضحت بحياتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدى لأخطبوط الاستعمار وبين النكوص والرجوع عن أهدافها مثل شخصية "عباس الحلوى" الذي ذهب لـ "الأورنس" ليعمل لدى الإنجليز ويعود بمهر "حميدة" وحين عاد وعرف ما آلت إليه حالتها من التردى. حاول الاعتداء عليها ليثأر لشرفه، بينما ترك الوحش الذي اعتدى على شرفه يمزح ويلهو، فما كان من هذا الوحش إلا أن قتله.

كذلك فإننا نجد بجانب الشخصيات التي تطرح أفكارا تتغير بتغير مناخ المرحلة التي يعيشونها ويعايشونها وهم على سبيل المثال "على طه" في "القاهرة الجديدة"، و"أحمد راشد" في "بدلية ونهاية"، و"أحمد شوكت" في "الثلاثية"، و"صاحب الوردة الحمراء" في "السمان والخريف"، و"إلهام وعثمان خليل" في "الطريق"، و"سمارة بهجت" في "ثرثرة فوق النيل"، و"منصور باهى" في "ميرامار". نجد أيضا شخصيات تعبر عن الحيرة والتمزق حتى وإن لبست ملابس الأبطال، وهم على سبيل المثال "عيسى الدباغ" في "السمان والخريف"، و"صابر الرحيمى" في "الطريق"، و"عمر الحمزاوى" في "الشحاذ"، و"أنيس" في "ثرثرة فوق النيل". لعل هذه الشخصيات جميعها تعيش أفكارها وتبأرى في العزف على نغمات التعامل مع الواقع الذي تعيشه. إلا أن البطل الشعبي الطالع من عباءة الحارة المصرية والذي يحاول في بعض الروايات أن يطل على السطح، وأن تبرز سماته وملامحه من خلال ممارساته، ووجهة النظر التي يحملها داخل ذاته، ويعبر بها عن كثير من التوجهات التي يراها ماثلة أمامه في الحياة المصرية هو الذى استطاع نجيب

محفوظ أن يبرز ملامحه وأن يوضح ظلاله، وأن يجعله يحاول بناء نفسه ليغير ما أقسده المجتمع، وما صنعت يد المستعمر وعوامل القهر الأخرى في خريطة الحياة الاجتماعية المصرية. فنجد أن ظاهرة المنتمى واللامنتمى تتصارعان في بؤرة الحدث في بعض النصوص الروائية، خاصة الثلاثية، إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التي بنى عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثية، ابتداء من "السيد أحمد عبد الجواد" الذي يمثل جيل ثورة ١٩١٩، الذي آمن بها وبقاتلدها سعد زغلول، مروراً بجيل الوسط في الثلاثية، جيل الأبناء ياسين وفهمى وكمال، الجيل الذي يمثل الحيرة والتمزق في حياة الحارة المصرية التي ترمز إلى مصر كلها، فياسين الوارث للمجون عن أبيه، وفهمى وارث الوطنية التي كانت متأصلة في جانب سليمي من أبيه أيضاً ولكنه طورها وذهب بها إلى حد الاستشهاد في سبيل المبادئ الذي كانت مزروعة داخل قلب الأب والأسرة والمجتمع برمته، أما كمال فشغل نفسه بالدين، يتأمل فيه، ويمحصه حتى انتهى منه إلى العلم بأفائه العريضة الواسعة، أما الجيل الأخير في الثلاثية وهو الجيل الذي ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الصراع، فقد انتهى إلى أن يضم أحمد شوكت الشيوخي، وشقيقه عبد المنعم الأخواني، وابن خاله رضوان الإنتهازي. إن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشعبي بمعناه المعروف، إلا أن ملامح خفية تمثل هذا الإنتماء الذي كان يتمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان إنتماء بالكلام فقط دون الفعل والذي انتقل إلى الجيل الثاني في صورة مختلفة عن أبنائه الثلاثة، فظهر من خلال إنتماء كمال وفهمى بعض الملامح الواهنة للبطل المنتمى وإن مرت بمرعة متلاحقة وانتهت كومضة سريعة، ثم انتقل إلى الجيل الثالث بإعتساف مما جعل الصورة تتغير تماماً. ويظهر البطل الشعبي في الثلاثية مباشرة في صورة رمزية تنكبد في شخصية سعد زغلول الطاغية على الأحداث والذي ينادى بالحرية ويقول فهمى: "لو لم يسلم

الأنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد، سوف يسافر إلى أوروبا ثم يعود بالاستقلال، هذا ما يؤكد الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقى يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزا لانتصار الثورة". إن هذا الملمح الغير مباشر لصورة البطل الشعبي في الثلاثية إنما هو تعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة، انطلاقا من تصويره للثغرات التي تحتاج تضاريس حياة الشعب المصري المقهور، المعزول عن آدميته في وسط جو تسوده الدعارة والانتهازية والفساد والرشوة والمحسوبية.

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلال شخصيتها المحورية "زهرة" أن يكشف عن زيف المجتمع المصري بشتى طوائفه المنفوخ فيها، والذي فى طريقه للإفساخ وهى رباعية "ميرمار" التى نسخ خيوطها بالإسكندرية مستخدما الواقع السكندري، ومتأسيا بذلك "رباعية الإسكندرية" للكاتب الأنجليزى "ورانس داريل" من ناحية الشكل الرباعي، والبناء الفني للنابع من استخدام أصوات الشخصيات فى التعبير عن المضمون العام للنص. ولو لاحظنا رواية "ميرمار" بشخصها المنتخبة من الواقع المصري الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لوجدنا أن هذه الشخصيات تبعد تماما عن تواجد البطل الشعبي المنتمى إلى أرضه ووطنه إلا من ملامح ضعيفه ويصيب من هذه الملامح تتمحور حول بعض الشخصيات السلبية. إلا أن شخصية "زهرة" التى هى تمثل إطارا جديدا عند نجيب محفوظ والتي تلتف حولها شخصيات الرواية سواء داخل البنسيون أو خارجه كانت هى الشخصية التى حاول نجيب محفوظ منحها رؤية خاصة تعبر بها عن نقاء الشخصية المصرية، ودورها المتمثل فى محاولة الخروج بالواقع المصري والوصول به إلى بر الأمان، وهى شخصية "زهرة".

و"زهرة" فلاحه شابة تمثل المستقبل بأبعاده النقية القومية، وهى بسذاجتها وبعدها عن أباطيل المجتمع لها وجهان. فهي فلاحه معدمة تماما، وهى أيضا

امراة تجمع فى شخصها متناقضات المجتمع لكونها كانت ضحية مزدوجة للماضى المظلم، والحاضر الآتى فى النص بتوجهاته المختلفة، وهى قد هربت من قريتها فى البحيرة بعد وفاة أبيها، لأن جدّها أراد أن يزوجه عجوزا ممنا لتخدمه مضحيا بشبابها ونقائها ومستقبلها كفتاة تريد العيش فى أمان وسلام. وهى قوية، وبسيطة، وواقعة من نفسها. قصدت بنسيون "ميرامار" لتعمل عند صاحبه العجوز، ولكونها فتاة جميلة يلفت جمالها الانتظار، فقد جعل منها الكاتب المحك الرئيسى الذى يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التى هى فى الحقيقة تعبر عن زيف المجتمع وترهله، وإكتشاف داخله الأسود البغيض. فد "ماريانا العجوز" صاحب البنسيون تستخدمها وتحاول أن تستغلها، ولا تتورع عن المتاجرة بعرضها لو أنها قبضت الثمن، وهى فى النهاية تحملها وزر ما وقع فى البنسيون من ممارسات، وتطردها بلا رحمة. أما "عامر جدى" فيحبها حبا أبويا خالصا، ويشفق عليها من حبها لسرحان البحرى، ويحذرهما برفق من التردى مع هؤلاء الشباب المتهور. ولكنه لا يملك إلا الصمت إزاء يقينها بنفسها. فزهرة على جهلها وفطرتها وتلقائيتها فى التعامل مع الآخرين، هى الثورية الحقيقية فى الرباعية، وهى الشعب، وهى رمز لمصر كلها، حسيما جسدها الكاتب فى هذا المناخ الإجتماعى المتهرى، الكل يتعامل معها، وينظر لها من وجهة نظره، وحسب ما يوجد داخله من مثل وقيم وسلوك. فسرحان البحرى يحبها منذ أن رآها فى محل البقالة، ويسكن البنسيون خصيصا من أجل الإختلاء بها. أما حسنى علام فنظرتة إليها تنبع من شخصيته، وغروره بأنها لا بد واقعة فى غرامه يوما ما. أما طلبة مرزوق بنظرتة الشيقية الالهية فى هذا السن، فهو يحاول النيل منها شأنه شأن معظم ساكنى البنسيون. أما منصور باهى فيعجب بجمالها وطبيعتها، ويخاف عليها من سذاجتها فى التعامل مع قاطنى البنسيون، وهو يدخر لها البسكويت فى حجرته عربونا للصداقة ليس

إلا، ولكن نقتها بنفسها تورثه شعورا بالحسرة. وإذا كانت "زهرة" هي مصر
فى نسيج النص بسفائها ومذاجتها التى أوصلتها حد الوقوع فى برائن
شخصيات إنتهازية مأزومة، ومتعثرة، لا ترى سوى ما تريده هى فى هذا
المناخ المريض إجتماعيا، فإننا لا نستطيع أن نحدد فيها ملامح البطل الشعبى
الحامل لبطولات الشعب وهويته وأخلاقه وانتماءاته المعبرة عن واقعه
المتصارع حوله.

أما رواية "الحرافيش" وهى من روايات نجيب محفوظ التى يحاول فيها
بذر بذرة البطل الشعبى الخارج من رحم الحارة المصرية، والمعبر عن
آلامها وآمالها، والباحث دائما عن فكرة العدالة الإجتماعية وكيف تتحقق
وتتأصل فى المجتمع الإنسانى الذى يعايشه. وفكرة المدينة الفاضلة فكرة
قديمة قدم البشرية، أراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثلى
للمجتمع المصرى الذى يجب أن يكون، عن طريق خلق شخصية شعبية
بطولية محببة، كانت تصول وتجول من خلال الحارات والشوارع، وتتجسد
من خلال الصبوات والفتوات. فكان نجيب محفوظ أراد بالمزوجة بين الشكل
والمضمون أن يخلق للبطل الشعبى الحقيقى الذى يعيد إلى وجه مصر
حلاوته وملاوته عن طريق المبادئ والقيم، والعمل للذوب. وإذا كانت
العدالة الإجتماعية قد انعدمت فى روايات نجيب محفوظ التى كتبها خلال
الفترة التالية لمرحلة رواياته التاريخية، كذلك إذا كانت شخصياته فى رواياته
التي كتبها فى تلك المرحلة إنما كانت تمثل نوعا من التمزيق والحيرة نتيجة
انعدام العدالة الإجتماعية، ونتيجة لوقوع مصر تحت برائن الاستعمار، وقمع
وقهر سلطة للقصر وأعوانه. فإنه أراد أن يقيم نوعا من التعادلية، والتوازن
فى روايته "ملحمة الحرافيش" إذ جعل موضوعها الرئيسى هو البحث عن
العدالة من خلال القوة والجمال، أو من خلال النبوت والتوت، كما أطلق على
هذا المنحى، حتى يصل إليها فى نهاية النص، ويضعنا على أول الطريق

الصحيح لها. فالبطل في الرواية هو "عاشور الناجي" كان فتوة للحارة، أى حاكما وسلطانا للحارة أخذ الفتوة بقوة روحه، وعمق إتصاله "بالتكية" التي تمثل المصدر الرئيسي للسمو النفسى والتصوف الذاتى لدى الشخصية. كما أخذها بقوة الجسمانية التي وظفها لخدمة الخير، وفي خدمة أهل الحى. ولقد كان عاشور الناجي فتوة عادلا، إستطاع أن يجسد واقع المدينة الفاضلة المرجوة للجميع، ويمنع للفوضى والظلم بقوته وحده، ووضع لهذه المدينة مبادئ أساسية، لم يسمح لأحد بالخروج عليها، من أهم هذه المبادئ أن على الجميع أن يعملوا، ويعرقوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة، والإنتماء الحقيقى: "وأن من لا يعمل لا يأكل". وطبق هذا المبدأ على نفسه أولا ليكون قدوة لأهل مدينته الفاضلة. ويتحدث نجيب محفوظ عن يوتوبيا "عاشور الناجي" هذا البطل الشعبى الذى إستطاع أن يحقق العدالة الإجتماعية عن طريق البطول والعدل فيقول: "فى ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة فى زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق اللوت، ويسعد بالإلحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الصياد والسماء صافية". ويختفى "عاشور الناجي" هذا البطل الشعبى الذى كان له ملامح محددة، وظلال واضحة، وسط هذا اللزخم والركام المنسى من شرور الحارة وزيفها، أخفى ولا أحد يعرف عنه شيئا، تماما كما أخفت العدالة، ولا أحد يعرف لماذا هى أخفت، وحل محلها الظلم، وتكثر الأحاديث عن أسباب إختفائه، وتعلل ذلك بأنه لا بد عائد، إنه الأمل فى عودة العدل، وعودة النقاء، وعودة ظلال وملامح "عاشور الناجي" مرة أخرى إلى الحارة المصرية. وبعد إختفائه يصبح "عاشور الناجي" أسطورة يتحدث عنها الجميع. وتتبدل الأحوال، وتتقلب الموازين مرة أخرى، وتضطرب الحارة يوما بعد يوم، وجيلا بعد جيل، ويختل ميزان العدل تماما لغياب "عاشور الناجي" البطل الشعبى الذى أعاد للحارة توازنها. ويظهر فتوات آخرون يحرصون على

منفعتهم ومصلحتهم الشخصية، وهم لا يفكرون في أحوال الحرافيش من أبناء الحارة، وأبناء المنطقة كلها، ويترك "عاشور الناجي" فراغا كبيرا بعد أن كان قد بنى مدينته الفاضلة على أساس من القوة والعدل، ولم يترك بعده من يملأ هذا الفراغ، كما لم يترك نظاما لا يتأثر بغيابه. لذلك فعندما غاب عن الحارة، إنهضت المدينة الفاضلة، وعادت الحارة مرة أخرى إلى ما كانت عليه من تهرى وفساد وسطوة جديدة، تحكم الجميع بالقهر والقمع، وذلك بسبب أن المدينة كانت قائمة على فتوة "عاشور الناجي" وحده وقوته وإيمانه وحده بالعدل. وتستمر أحداث الرواية لتصبح حلما في الضمائر، ويصبح "عاشور الناجي" أسطورة في ضمير الحارة المصرية، ومعنى كبير له أهميته الخاصة والعامة في قلوب الناس، ويمر الحرافيش بعصور من الظلم واليأس والحرمان، حتى يظهر بطلا شعبيا جديدا اسمه أيضا "عاشور" وهو حفيد "عاشور الأول".

ويحاول عاشور الحفيد أن يعيد بناء مدينة جده الأول، ويحاول الحرافيش حول الطريقة التي تعود بها العدالة إلى سابق عهدها، ويعود الخير والسعادة إلى الجميع، وينشأ نوع من الحوار الديمقراطي بين عاشور والحرافيش، يحاول به عاشور الحفيد أن يبذر الثقة في قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذي جسده في "النسبوت"، إذ إنه من خلال الحوار الذي تم بين عاشور والحرافيش يقول أحد الحرافيش: "بعدما ذاق الحرافيش من آلام وألوان العذاب لا ثقة في أحد، ولا فيك أنت"، فابتسم عاشور قائلا: قولا حكيما، وقهقهة الحرافيش، وعاد عاشور يتساءل: ولكنكم تثقون في أنفسكم، فقال الحرافيش: ما قيمة أنفسنا؟.

فتساءل عاشور باهتمام: أتفظنون السر؟. فقالوا في ود: نحفظه من أجل عيونك. رد عاشور بجدية، لقد رأيت حلما عجبيا، رأيتمكم تحملون النبأيت".

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشعبي "عاشور الناجي" الجد أن يبين، ويظهر قوة مصر من خلال البطل، وحين فشلت التجربة، أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشعب. من خلال القوة التي رمز إليها بالنسبوت، والمساعدة التي رمز إليها بالنسوت، وأصبح شعب الحرافيش ينعم بالنسوت والنسبوت معا بعد أن ظهر "عاشور الناجي" مرة أخرى في شخص عاشور الحفيد.

أما شخصية "الشيخ البلخي" في رواية "ليالي ألف ليلة وليلة" وهي التي نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال، كما فعل مع شهریار وشهرزاد، والذي استوحى شخصيتها من قصص ألف ليلة وليلة. فإن هذه الشخصية كانت مهمتها هي التفسير والتتوير ومحاولة تغيير ماضى شهریار وحاضر شهرزاد والوصول بحياتهم إلى بر الأمان عن طريق الإيمان ووعى البصيرة. وقد كان الشكل الفانتازى في رواية "ليالي ألف ليلة وليلة" ومحاولة رلب التهويمات والإسقاطات على الواقع المعيش، من خلال تلك الرؤى والأحلام ومحاولة خلق شخصية تنويرية تعيد الطريق أمام الجميع، إنما هي إمتداد لمحاولات نجيب محفوظ في الرواية لبتداء من "عبث الأقدار" إلى "الحرافيش" إلى "ليالي ألف ليلة وليلة" مروراً بهذا الكم الكبير من الشخصيات المختلفة المتباينة التي كانت ترمز للحياة في مصر. ولا شك أن البطل الشعبى في الملحمة الشعبية والرواية المعاصرة إنما هو تجسيد لمرحل الإزهاصات والتشير بعودة الحق والعدل إلى ربوع الشارع والحارة والمجتمع فى مصر. فالبطل الشعبى ينتظر، أما البطل التراجيدى فينهزم. والشعب لا يحقق أمانية بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها، بل يقوم على انتظارها. ولقد كان البطل الشعبى فى روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤشر الذى أراد اليوتوبيا وأراد الخير وأراد الوجه المضى المبتسم لمصر الأمل والمستقبل.

المصادر والمراجع:

- أعمال نجيب محفوظ الروائية (عبث الأقدار - رانوبيس - كفاح طيبة - القاهرة الجديدة - الثلاثية - ميرامار - اللص والكلاب - الطريق - الحرائش - ليالى ألف ليلة وليلة).
- دفاعا عن الفولكلور، د. عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ ص ١٣٥.
- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ.. دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، د. نبيل راضى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
- تساملات فى عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
- مجلة الهلال (عدد خاص عن نجيب محفوظ) مقالات فؤاد دواره: الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ - مأساة التأثير الفرد عند نجيب محفوظ: محمود أمين العالم، القاهرة، ١٩٧٠.
- الليالى فى الليالى (نقد)، د. نبيلة إبراهيم، فصول، ع ٤ م ٢، يوليو/أغسطس سبتمبر ١٩٨٢، ص ٣٢٠.

لطيفة الزيات والبحث عن الزمن المفقود

“لا يحق للفرد أيا كان، أن ييتم شعباً”.

لطيفة الزيات

تمثل رحلة البحث عن الحرية، أو رحلة البحث المضنية عن الزمن المفقود في حياة الكاتبة “لطيفة الزيات” علامة مضنية لها توهجها، ولشعاعها على مستويات مختلفة، شملت المجتمع، والوطن، والأدب، والنقد، والجامعة. إلا أنها قبل هذا كله استحوذت على الذات استحوذاً كاملاً، إذ كان هم البحث عن الحرية في حياة لطيفة الزيات هو أهم الضرورات، ومن ثم فقد أُنْدرج في حياتها تماماً حتى إنه طبعها بطابع التمرد والثورة الدائمة في ظل مفهوم البحث المضني الصعب عن الحرية وزمنها المفقود، وقد تمثل ذلك الصراع بين طرفي الثنائية الذاتية، الضرورة والحرية، أو صراع ذاتي- ذاتي بين موروثات الشخصية وما تمثله على مستوى الواقع والذي سبب لها كثيراً من المنفصلات الحياتية، أو صراع ذاتي- موضوعي ضد معطيات الواقع وما يحمله من قمع وقهر على المستوى الشخصي، وأيضاً على المستوى الاجتماعي العام.

ولطيفة الزيات منذ نشأتها وحتى رحيلها المفاجئ عاينت هذا الهم الكبير، هم البحث عن الحرية، وأخلصت له، وعانت من جراء اصطدامها بواقعه

الشيء الكثير، وخلال هذه الرحلة النضالية الطويلة، وهذه المسيرة المتأججة بنيران التمرد والثورة الدائمة، بدروبيها الوعرة، عاشت هي الثورة بكل ما تحملته من تمرد وانتفاضة وقمع وقهر، كما عاشت أيضا هم الحرية بكل ما تعنيه لذاتها ووطنها من أمل كبير مرتجى، ودافعت عنهما بكل ما أوتيت من قوة، بل ووظفت كل ما لديها من طاقات ذاتية وفكرية وثقافية من أجل وجهى هذه العملية النادرة (الثورة والحرية) حتى أصبحت لطيفة الزيات، المرأة المناضلة، والمبدعة، والناقذة، والأستاذة الجامعية هي الوجه الحقيقي المشرق للمرأة المثقفة، الواعية، والمدركة لمستقبل وطنها، والباحثة أيضا عن المدينة الفاضلة لوطنها وأهلها وعشيرتها في ظل ما كانت تمارسه السلطة الغاشمة التي تستخدم هراوة القصر والحكومة والاستعمار بضراوة وخسة لا تفرق فيها بين رجل وامرأة وطفل وشيخ.

وإذا كانت ثورة ١٩١٩ مارست أعمق الأثر في التكوين الوجداني لنجيب محفوظ ففى كل مناحى فكره وأدبه وموقفه، فإن ثورة ١٩٤٦ التحريرية (الطلابية- العمالية- الجماهيرية) مارست نفس الأثر في التكوين الوجداني للطلابية الشابة، والفتاة المناضلة لطيفة الزيات حيث لثمرت تأثيراتها على ثقافتها العامة، ومن ثم انعكست على فكرها السياسى والأدبى.

على أن لطيفة الزيات لم تكن فقط فى خضم جماهير ثورة عام ١٩٤٦ المعادية للإنجليز وأعدائهم من طبقة حكام تلك المرحلة، بل كانت أيضا عنصرا أساسيا (ممثلة للطلبة) فى قيادة اللجنة للقائدة لتلك الإنتفاضة الثورية الجماهيرية التى أسست حركة الكفاح القذائى الجماهيرى عام ١٩٥٢ بل ومهنت بالفعل لثورة يوليو ١٩٥٢ المجيدة.. كما أدت إلى ذلك النجم المصيرى بين النضال التحريرى الوطنى والأفكار التقدمية لأفاق التغيير الإجتماعى آنذاك. فقد كانت "اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال" التى قادت الإنتفاضة التى نشبت عام ١٩٤٦ تضم فى قيادتها ممثلين للعناصر الوطنية المستقلة، وعناصر

شبابية من يسار "حزب الوفد"، ومن الشيوعيين والماركسيين. فى قلب هذه اللجنة الجماهيرية ومعاركها ضد الأنجليز، وقوات حكومة "صدقي" الرجعية القامعة، تفتح الوعى السياسى للطلبة المناضلة لطيفة الزيات. ولعل الواقع هذا كان على أساس قول لطيفة لاحقا "عام ١٩٩٤": أعتقد أنى دخلت الماركسية من باب الوطنية أولا، ومن باب إعجابى الشديد باخلاقيات الماركسية.. أما التعرف على الماركسية، كنظرية وممارسة عملية فهو بالنسبة للطيفة الزيات - عملية متواصلة منذ فجر تلك البدايات حتى يومنا هذا".

ومع عاصفة الأحداث هذه، انطلقت لطيفة الزيات كالعاصفة، فى خضم المتظاهرين كما فى مشاركتها قيادة الحركة الجماهيرية. ومنذ ذلك الزمان حملت لطيفة الزيات فى كيانها الفجر والعاصفة معافى مجالات الفكر والسياسة والإبداع والعمل النضالى، وكذلك داخل السجون القمعية، حيث أعتقلت بسبب فكرها التحريرى الغيرى، وفى السجن شاركت فى نشاطات التوعية السياسية وتمردات الإحتجاج، وكذلك كتبت هناك - داخل السجن - صفحات إبداعية سيرتية ظهرت فيما بعد تحت عنوان "حملة التفتيش".

وقد أعتقلت لطيفة الزيات مرتين، سجنّت فيهما بسبب دورها للنضالى الوطنى، مرة فى العهد الملكى فى عهد حكومة إبراهيم عبد الهادى عام ١٩٤٩، وجهت إليها تهمة محاولة قلب نظام الحكم، ومرة أخرى عام ١٩٨١ عندما جمع السادات معارضيه فى سلة واحدة، ونفع بهم جميعا إلى السجون والمعتقلات وكانت هى أحد عناصر هذه المعارضة، حيث وجهت إليها تهمة التخايير مع دولة أجنبية، وفى ذلك تقول: "وعرفت قسوة السجن للمرة الأولى فى زنزانة إنفرادية، وقسوة التهمة الجائرة فى المرة الثانية فى ظل تهمة ظالمة ومخزية، وغير أنى أعرف الآن، بعد: جيزتى الطويلة بالحياة أن سجون الذات للذات هو أفسى أنواع السجن. وقد تعرضت لما يتعرض له كل مشغغل بالسياسة من عقوبات محسوسة وغي محسوسة، وتعتبر لفترة

كياتنى وأنا أكتشف أن بيتى وبيت أخى محمد عبد السلام الزيات قد أخضعا
لوسائل الرقابة والتصنت والثورة لمدة ثلاث سنوات، غير أنى أعرف الآن
أن لحظة تصالح فى حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التى أنزلتها
السلطة بى، وأنسى كنت وكنت فحسب حين فعلت ذلك فى حرية لإعادة
صياغة ذاتى*.

وقد كانت الكتابة هى التعبير الإبداعي المعادل عند لطيفة الزيات، وهو
الملاذ والملجأ التى تسرع إليه كلما نزلت بها أزمات الواقع المرير الذى
كانت تعيشه داخل الوطن.

وكانت أولى تجاربها بعد تخرجها من كلية الآداب عام ١٩٤٦ هو
إشتغالها بالصحافة كأول محررة للصفحة النسائية فى جريدة المصرى وفى
ذلك تقول: 'لعملى فى المصرى قصة، فبعد تخرجى من كلية الآداب عام
١٩٤٦ كنت على وشك العمل فى مجلة من مجلات دار الهلال. غير أن
مدير التحرير طلب منى إعداد ريبورتاج عن موضوع مثير هو: ماذا يعجب
الرجال فى تحية كاريكا. وكانت راقصة مصر الأولى فى ذلك الوقت، ومع
أن التعميس فى دار الهلال كان مغريا لخريجة جامعية لها اهتمامات صحفية
متلى، إلا أننى كلما خطوط خطوة فى طريق الإعداد للريبورتاج كلما استقر
فى يقينى إلى أن أعود. كان السؤال يلح على. هل أمضيت كل هذه السنوات
فى التعليم من أجل إعداد ريبورتاج عن الشامبو الذى تغسل به تحية كاريوكا
شعرها، وتوقفت عن الكتابة وخرجت من دار الهلال ولم أعد إليه. وعرض
على المرحوم محمود أبو الفتوح تحرير صفحة نسائية لجريدة المصرى،
واشتربت عدم التدخل فى عملى فوافق على شرطى، وقد كان لى مفهوم خاص
فى قضية المرأة لا يختلف بأى حال عن قضية المجتمع الذى تعيش فيه.
ولكن التجربة توقفت عند ذلك عندما نشرت فى الصفحة النسائية صورة
لحرم النحاس باشا زعيم الوفد آنذاك أثناء حضورها حفل خيرى، وقد ركز

المصور- بتعليمات منى- اللفظة على بروش كبير من العاس لحرم رفعت باشا رئيس الوزراء، وطبعاً غضب النحاس باشا وحرمه وطلب منى الأستاذ محمود أبو الفتح التوقف "وكانت هذه هي تجربة الصحافة عند لطيفة الزيات". وكانت الكتابة بعد ذلك عندها كما تقول فعل من أفعال الحرية على تعدد مقاصدها، ووسيلة من وسائل إعادة صياغة ذاتها، ومجتمعها على السواء وإن تعددت في ظل الأطار ذاته لوجه الحرية التي مارستها عن طريق الكتابة، ولم تتفصل كتابة لطيفة الزيات عن مسارات حياتها العملية نفسها في ظل مفهوم البحث الحرية، والزمن المفقود الذي تعيشه الذات والوطن معاً، وكانت الكتابة عندها سواء في الفكر أو النقد أو القصة أو الرواية أو حتى البحث العلمي الأكاديمي، لم تكن مجرد تعبيرات متنوعة عن رأي ومواقف وتجربة، بقدر ما كانت شكل وجود، وأحد أهم عناصر تكوين كيانها الحياتي والنضالي. وكانت حين تقرأ كتاباتها- في مختلف أنواع ولشكال التعبير- فإنها تقرأ في نفس الوقت حياتها وذاتها ومسيرتها وتجاربها، سواء في تصديدها للعواصف والأعاصير، أم في انزوائها ضمن شرنقة الذات لانتقاط الأنفاس زمناً ليس بالقصير حتى تعود مرة أخرى لمواصلة المسيرة، وتصحيح المسار في توجهها نحو بحثها الدائم والدؤوب عن الزمن المفقود، والذات الضائعة.

وبعد تجربة الصحافة، بدأت لطيفة الزيات رحلتها الأكاديمية كأستاذة في الجامعة، وكان عملها في الجامعة يستنفد ويستهلك كثيراً من طاقاتها الإبداعية للخلاقة حتى إنها كانت مقلة في إبداعها الأدبي بسبب عملها كأستاذة للنقد الأدبي باللغة الإنجليزية، وبسبب حرصها على التلاحم مع طلابها، والتواصل معهم عبر المساحة العلمية المتبادلة بينهم، سواء في الجامعة أو في الساحة الأدبية والثقافية على اتساع مداها.

وقد صدرت للطيفة الزيات روايتها الأولى "الباب المفتوح" عام ١٩٦٠، ثم ظهرت روايتها الثانية "الرجل الذي عرف تهمته" عام ١٩٩١، أي بعد

مسرور ٣١ عاما من صنور روايتها الأولى "الباب المفتوح"، وهي رواية قصيرة صدرت مع مجموعة قصص قصيرة، ثم صدرت روايتها الثالثة "صاحب البيت" عام ١٩٩٤.

والعالم الروائي عند لطيفة الزيات والمكون من هذه الروايات الثلاث يستمد جدليته من الارتباط العضوي بمسار الفرد والوطن، وما يدور حولهما من منحنيات قمعية، وتطور إجتماعي تاريخي، وبحث دائم ملح عن زمن مفقود، وذوات ضائعة. يتمثل ذلك في آلية تمارسها السلطة لزرع نوع من الدونية داخل من تتول له نفسه حتى مجرد الحديث عن الحق والعدالة والحرية وزمنها الضائع، وعلى الرغم من المسافة الزمنية الطويلة بين كتابة كل من هذه الأعمال، إلا أن لطيفة الزيات كانت في كل منها تبحث عن زمنها هي وعن حريتها هي من خلال حرية الوطن، وما يتوجه إليه هذا البحث من منغصات ومعاناة شديدة، ولكنها كانت تطل بقامتها العنيدة على عالم لا زالت فيه الحرية مصاندة، والألمعية القمعية سائدة، ومتوطنة بفعل الإستعمار والقصر والسلطة.

ولعل حالة القمع، والقمع الإجتماعي الذي يعبر عن هذا العالم الروائي هو الذي بصم الرؤية الخاصة بأدب لطيفة الزيات ببصمة خاصة غير معلنة، ولكنها محاولة داخل النص الأدبي محددة على مستوى أعمالها الإبداعية وحتى النقدية منها.

وفي ذلك تقول: "تطرح رواية "الباب المفتوح" العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية وحرية المجتمع من ناحية أخرى، والشروط الضرورية لتحقيق الحرية على المستويين، وتذهب إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقا، ولا يجد حريته بالتالي، إلا إذا فقدتها بداية في كل أكبر وأهم منه، وهو - في هذا الإطار الروائي - النضال من أجل تحرر الفرد، وتحرر الوطن من بقايا الإستعمار. والفرد في هذه الرواية في تصالح نسبي مع مجتمعه، وحرية

تتمشى مع حرية وطنه لا تتعارض مع هذه الحرية، ونهاية الرواية تبدو بوصفها بداية للوطن والشخصية*.

وفى الرواية القصيرة "الرجل الذى عرف نهمته" ١٩٩١: 'يقف للفرد العادى الممثل لملايين الناس عاريا لزاء واقع إجتماعى قاعم، يصادر حرية الفرد بالتوقيف فى السجن، وبالتصنت والتجسس على البيئة الخاصة بالصوت والصورة، ويتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدى إلى الإدانة". وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد أى فرد، أن يتمتع بحريته حتى فى أدناها، حرية الحركة فى ظل واقع بوليسى قاهر تتعدد فيه آلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة؟ وإلى أى مدى يسأل الإنسان العادى بسلبيته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المستفقم الذى يطول الكل فى الواقع، لا مجرد مجموعة المشتغلين بالسياسة.

كما تشير لطيفة الزيات أيضا عما وقع لأسرتها بسبب ممارساتها النضالية: "وقد أخضعت رجلا عاديا، ليس له فى العير ولا النغير كما يقال، لجانب من تجربتي فى السجن بعد جولة عام ١٩٨١. وكان اكتشاف عملية التسجيل الذى فرضت على بيت أخى وبيتى، واكتشاف عملية تزوير شرائط التسجيل بهدف جعله أدلة إدانة، بالضرورة إكتشافا مؤلما، وهذا أقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد، ولكن يتبقى فى كل تجربة، أيا كانت درجة ليلامها، عنصر كوميدى يدعو إلى الفكاهة والسخرية، وهذا هو العنصر الذى استخدمته فى كتابة رواية "الرجل الذى عرف نهمته" فى محاولة لإنتزاع الضحكات من موقف فاجع، وإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقاعم".

أما روايتها الثالثة والأخيرة وهى رواية "صاحب البيت" فهى تحاول فى هذا النص رصد رحلة حياة، حيث نجد أنفسنا أمام شخصية (سامية) وهى فتاة تتعرض لبعض المحن، وتتعثر فى طريقها، وتنفذ عند كل منعطف من

الحياة أملاً وحلماً، وربما وهماً أيضاً، وتتعرف على قهر الذات بمدى ما تتعرف على قهر الآخر، وتلغى ذاتها حباً، وتتمسك بمطلقات لا تتحملها نسبية المكان والزمان في هذه الحياة الرحبة الواسعة على مستوى الواقع، والضيق المستهزئ على مستوى الذات. وشخصية (سامية) وهى صاحبة الأزمة والصراع الدائر بين الضابط والمضبوط، والقامع والمقموع، والأمر والمنفذ تتعرض لألوان عدة من ألوان القهر التى تنزل بالإنسان وخاصة إن كانت أنثى، وربما كانت هذه التجربة هى تجربة الكاتبة نفسها، رأت أن تصوغها ضمن ملامح وظلال من السيرة الذاتية الروائية، وذلك نتيجة للنشأة ونوع التربية التى يتلقاها المرء، والترويض الذى ينزل به حتى يتواءم مع مجتمع قاهر يرفض الاختلاف، ويتطلب التوأم ويصر على تحويل الناس إلى قطيع من الماشية تقاد فتقاد. كما تعرض صاحب البيت للتفرقة ما بين الحب والرغبة فى التملك، وترصد العلاقة بين الجنسين القائمة على الضياع فى الآخر، أو الاستحواذ على الآخر كلون من ألوان العبودية وفقد الندية والفردية. لذلك كان الإبداع الروائى عند لطيفة الزيات هو نوع من المتنفس العميق لهذا الواقع المزرى الذى عاشته منذ أن كانت فتاة مناضلة صغيرة، متوحدة مع الثورة والتمرد، حتى إنغماسها فى الحركة السياسية، فكانت إبداعاتها الروائية والقصصية جماع تجارب ذاتية تحول إلى أدب روائى وقصصى كان له تأثيره فى الساحة الإبداعية، وكان إستكمالاً لمسيرتها النضالية فى البحث عن الزمن المفقود والذات الضائعة فيه.

وفى مجال النقد كتبت لطيفة الزيات مجموعة من الدراسات النقدية عن أعمال نجيب محفوظ تناولت فيها روايات "الشحاذ"، "الطريق"، "اللص والكلاب"، "ميرامار"، كما تناولت أيضاً قصصه القصيرة، وقد نشرت هذه الدراسات فى مجلات الكاتب والهلل ثم جمعت بعد ذلك فى كتاب تحت عنوان "الصورة والمثال". كما صدر لها أيضاً فى مجال النقد الأدبى دراسة

بعنوان "صورة المرأة فى القصص والروايات العربية"، تحدثت فيها عن المرأة كملكية فردية، وأداة لتنتاج، والمرأة بإعتبارها شئ من الأشياء، ومن سقط المستاع، كما تحدثت أيضا عن الإزدواجية فى مفهوم المرأة والحب والزواج، والمرأة ككبح فداء لمجريات الواقع، كما تحدثت عن الصورة المشرقة للمرأة من خلال الإبداع الروائى والقصصى العربى عند توفيق الحكيم، وفتحى غانم، والطيب صالح، وإحسان عبد القدوس، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد الحميد بن هدوقة، وعبد الرحمن منيف، ويوسف إدريس، وزكريا تامر، ونجيب محفوظ. والغريب أن لطيفة الزيات لم تتعرض للعلاقة المشبوهة للمرأة داخل مجتمعاتنا، تاركة هذا المجال للنقد التطبيقي عن الأخرى. والملاحظ أيضا فى هذا الكتاب الذى يعبر عن طبيعة لطيفة الزيات فى تناولها للقضايا الفكرية فى أعمالها الروائية والقصصية والنقدية أنها تناولت قضايا المرأة بصورها المختلفة من منطلق اصطدامها بالواقع فى مسيرة حياتها المستمرة والرافضة لممارسات القمع والقمع الإجتماعى. فتناولت قضايا الحب العذرى، وقضايا الجنس، وصورة الزوجة، والأبنة، والعانس، والمطلقة، والأرملة حيث ناقشت هذه القضايا فى روايات "زينب والعرش" لفتحى غانم من خلال تحكم الأقطاعيين فى جسد المرأة الفلاحة بعيدا عن حدود العيب والخرام الذى سبق وتناولهم يوسف إدريس فى رواياته المعروفة، وفى رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح من خلال انتقام مصطفى سعيد من المرأة الأنجلزية كرمز للغرب برمته عن طريق الجنس، وقتله لهذه المرأة وكأنه يقتل فى جسدها كل الأمبراطورية البريطانية بتاريخها القمعى الطويل، ومن خلال رواية قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف، وقضية الحب العذرى البعيد عن الخطيئة والدنس والزيف، ورواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة وصورة المرأة الجزائرية والنظرة إلى المجتمع الزراعى الشائخ، وكذلك فى صورة المرأة

في قصص "الأبنوسة البيضاء" لحنا مينه، و"العرس الشرقي" لذكريا تامر. لقد عبرت لطيفة الزيات في هذا الكتاب عن رؤيتها الخاصة لقضايا المرأة في الإبداع الروائي والقصص العربي المعاصر تعبيرا جعل كتابها هذا من الدراسات النقدية المتميزة في تناول هذا المجال.

كما صدرت للطيفة الزيات بعض المؤلفات النقدية باللغة الإنجليزية نشرتها مكتبة الأنجلو المصرية، حيث صدر لها "المفارقة كعنصر بنائي في العمل الفني"، "نظرية همنجواي الأدبية"، د. ه. لورانس ومفهوم العنصرية"، "هيوم وفورد مادوكس فورد... دراسة مقارنة"، ت. س. إليوت وفورد مادوكس فورد والمعادل الموضوعي"، و هي تحليل نقدي لرواية فورد مادوكس فورد "المسكري الطيب"، كما صدر لها أيضا في هذا الجانب دراسة تحت عنوان "فورد مادوكس فورد والمفارقة".

غير أن أهم الكتب التي أصدرتها لطيفة الزيات في مسيرتها الإبداعية الطويلة كانت سيرتها الذاتية "جملة تقنيش- أوراق شخصية" التي صدرت عن سلسلة كتاب الهلال عام ١٩٩٢، ويتكون هذا النص الذي يتأرجح ما بين السيرة الذاتية والنص الروائي الملتبس الجنس والذي يتداخل ما بين السيرة الذاتية والسيرة الاجتماعية.. وفي تذييل الكتاب نجد هذه العبارة البليغة التي تعبر أبلغ تعبير عن هذا النص الهام في حياة لطيفة الزيات، تقول لطيفة الزيات: "هذه ليست بسيرة ذاتية تقليدية رغم المادة الذاتية المتمثلة في أوراق شخصية. هذه محاولة شخصية لمواجهة الذات وتحطيم الأسطورة والأوهام، بغية التعرف الحق على الذاتية التي يقوضها كل إنسان واع، ولا يفصح عادة عنها، شاعت الكاتبة أن تشرك فيها قرائها".

إن الكاتبة هنا تطرق مجالا حيويا، قليل التناول في أدبنا العربي، وتستكشف فيه أشكالاً فنية جديدة للتعبير عن حياتها الخاصة، وأيضا للتعبير عن جنس أدبي بدأ يدخل دور التطور والنمو في الساحة الأدبية، وهو فن السيرة الذاتية.

إن الأوراق التي كتبت في أزمنة متعددة، وفي مناسبات متغيرة، وبأهداف شتى تتناقض وتتصادم وتتضارب على صفحات الكتاب لتتنظم في النهاية وتتسق في وحدة تلقى الضوء على صراع رئيسي في حياة الكاتبة، وعلى إنفراج هذا الصراع خاصة حين إعتقلت ضمن من اعتقلوا قبل إعتقال السادات عام ١٩٨١: "حيث كانت الكاتبة في هذا الوقت في أوج بحثها عن الحرية، والزمن المفقود لديها، وهي في ذلك تقول: "يكون هذا العمل من جزئين، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل، تتناول سنوات الوعي وإن تحلقت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتها وأنا في سجن النساء عام ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، وتخلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، ثم تبلور فترة السجن، وحملة التفتيش التي تقع فعلا على المستوى المادي للسجن، تدور بالطبع على امتداد العمل وعلى المستوى النفسي. وأنا أؤمن التفتيش في أغوار نفسي، أبدد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمزق أساطيري، أسطورة بعد أسطورة، لأكف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها.

وتتشفل "حملة تفتيش" بقضية الحرية في أكثر من اتجاه، وتجمع في معظمها ما بين محورين أساسيين، يتناولان علاقات الذات بالذات، والذات بالآخر. من ناحية، وعلاقة الذات بالموضوعي، أي بالواقع القهري من ناحية أخرى، في ظل سعي إلى الحرية يصيب أحيانا، ويخيب أحيانا أخرى، نتيجة لمجموعة القيم والسلوكيات الزائفة التي نزرع تحت وطأتها، ونتيجة لقصورات في شخصيته، يتناولها الإقدام والإحجام، الجراءة والخوف، واختيار الأصعب، والاستسلام إلى الأسهل، الحقائق والأوهام عن الذات والآخرين.

إن أحدا لم يملك أن يسجنني، أقول وأنا في الثامنة والخمسين، وأنا في طريقي إلى السجن، إلمح حريتي مكتملة في آخر الطريق، وتصالحي مع الذات بعد مشوار طويل. ولكن لم تكن هذه الحرية الحرية بالحرية المبذولة،

ولا بالحرية النهائية، يتأتى على وقد طعن في السن، وأن أعود بالفعل الحر والهادف تأكيد حريتي المرة بعد المرة بفعل حر بعد فعل، سواء تمثل هذا الفعل في موقف أو كلمة. وفقد حريتي في كل مرة أقول فيها لنفسى، طار المسار، وأن لى أن أستكين*.

لقد كان البحث عن الزمن المفقود والذات الضائعة في حياة لطيفة الزيات هي نهاية المطاف الذى استكملت له في مسيرتها النضالية والإبداعية على مدار هذه السنين الطويلة من المعاناة والمكابدة والتمرد والثورة على السنفاق والزييف، وكانت رحلتها مع الإبداع هي المتنفس الوحيد الموازي لرحلتها النضالية جميعها، وكانت إبداعاتها هي نهاية المطاف بالنسبة لذاتها، فقد عملت لطيفة الزيات من أجل وطنها وإبداعها الكثير منذ تفتح وعيها على هذا العالم وحتى رحيلها عن العالم.

إلا حالات:

- في عالم لطيفة الزيات، محمد دكروب، الطريق، بيروت، ع ٢٦، نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص ١٠٢.
- الكاتب والحرية (شهادة)، فصول، القاهرة، ع ٣ م ١١، خريف ١٩٩٢ ص ٢٣٠.
- وجهاً لوجه.. د. لطيفة الزيات/ ماجدة الجندي، العربي، الكويت، ع ٤١٥، يونيو ١٩٩٣، ص ٦٥.
- د. لطيفة الزيات في حوار مع أسرتي، منحت لزاهد، أسرتي، الكويت، ع ١٢٥٨ م ٢٥، ١٥/٤/١٩٨٩.
- تجربتي في الكتابة (شهادة)، رواية صاحب البيت، دار الهلال، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٤، ص ١٢١.
- حملة تفتيش أوراق شخصية، كتاب الهلال، أكتوبر، ١٩٩٢.
- الكاتب والحرية (شهادة) ص ٢٣٢.

زمان الوصل* وأسئلة الرواية عند محمد جبريل

القول بأن لا جديد تحت الشمس،
ينطوى على مغالطة واضحة. فهناك
شئ جديد دائما تحت الشمس.

٢٠٤

تطمح أسئلة الرواية دائما إلى إيجاد نوع من التواصل بين المظاهر الأساسية للإبداع، وبين الفكر الإنساني بما يحمله من تجليات متعددة تستهدف الإنسان في المقام الأول، كما تطمح أيضا في إيجاد نوع من التلاحم بين الواقع والخيال الذي يكون له فعل السحر أحيانا داخل الذات الكاتبة والمتلقية على السواء، بحيث ينتج في آخر الأمر مردودا إبداعيا خاصا يستمر الإرث الحكائي على كافة مستوياته الفنية والاجتماعية والنفسية في الأجوبة على الأسئلة التي تطرحها الرواية والتي تكون في حاجة ملحة إلى إجابة تستطيع بواسطتها أن تضيئ لحظات وحيوات ربما مرت علينا، وربما هي لا زالت عالقة في أذهاننا، وربما هي أيضا نوع من الخبرات التي ركنت إلى الظل في الذاكرة، وأصبحت مخزونا يحتاج إلى تنشيط مستمر ليقفز إلى السطح حين يستدعيه الكاتب، كما إنه يظل برأسه أيضا حينما يتفاعل معه

المتلقى ويجد نفسه عائشا حقيقته. إنها أسئلة كثيرة تدور في رؤوسنا، نتوخى زحزحة الأمر الواقع الذى ينشد دوام الاستقرار لفتح "الربق" أمام الاحتمالات الأخرى، إنها أسئلة تنحيز للحياة التى هى فى جوهرها تدفق وتجريب واستكشاف للمجهول وابتداع للممارسة.

والفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس فى أننا نستطيع التثبت من صحة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك، وإنما هو يكمن فى ذلك التخيل الذى يحقق نوعا من ملء الفراغ فى الواقع الحادث فى حياتنا، ومن حولنا، وهو فى جميع الأحوال يجعلنا نعيش أوقاتنا وأزمنا وأماكن ربما نجد أنفسنا بطريقة أو بأخرى سيق لنا التواجد فيها، برفقة شخوص كانت تربطنا بهم علاقات وثيقة وصلات قوية، ودائما ما نجد أنفسنا فى حاجة ملحة إلى التواصل معهم فى نفس الأمكنة التى كانت فى يوم ما تجمعنا، وذلك حتى نحقق لذاتنا تواصل الحياة واستمراريتها.

والرواية العربية بنصوصها المختلفة، وبكل حقول السرد المتواصل فى مستونها، دائما ما تلتصق بمصير الإنسان العربى المعاصر، ودائما ما تعلم بحقيقة واحدة، هى كما يقول عنها الروائى والكاتب التشيكي "ميلان كونديرا" حقيقة اليقين، تلك الحقيقة التى يبحث عنها الجميع بكل ما أوتوا من قوة، ومن ثم فالروائى فى نظر كونديرا كما هو فى نظر علاقته بالسرد ورواه المستعدة ليس نبيا ولا مؤرخا، بل هو "راء" مكتشف للوجود، والرواية لا تفحص بأسئلتها المختلفة الواقع بل هى تستهدف بنظرتها الشاملة الوجود بكل ما يحيط به من ركامات مختلفة، وزخم دلالى يحمل أسئلة ميتافيزيقية تستهدف المصير، وغموض المستقبل، والوجود ليس هو ما جرى بل هو حقل من الإمكانيات الإنسانية، يرسم الراى خريطته أثناء إكتشافه للإمكانيات البشرية عبر حقول أخرى من الأسئلة المطروحة والتى يبحث من خلالها الكاتب على ذاته المتعبة والحائرة، والمنشظية.

ورواية "زمان الوصل" للروائي محمد جبريل إحدى هذه الأعمال الروائية الذي يعثر فيها الإنسان (الكاتب/ القارئ) على بغيته من التواصل بين الحياة وبين الوجود والتخييل، حيث يمثل الواقع الفائق، أو ذكريات الماضي في هذا النص مساحة تطل علينا بالعديد من التجارب، ومن ثم الأسئلة التي تطرحها عادة الرواية العربية منذ ظهورها على الساحة الإبداعية، فبعد اغتراب إختياري طويل دام سنين عديدة لشخصية "هاشم" وهو الشخصية المحورية للرواية، ثم العودة إلى الجذور مرة أخرى، ومحاولة إقامة نوع من التواصل الجديد لهذه الجذور، نكتشف أن عملية الاغتراب هي في حد ذاتها نوعا من العبثية التي يعيشها الإنسان مرة واحدة في عمره المنصهر في بوتقة الحياة، ولعل عمق التجربة في هذا النص يجيب على كثير من الأسئلة الهامة التي تفرسها العلاقات التي تربط بين شخوص الرواية بعضها البعض، كما تجيب أيضا على أسئلة تقدمها الشخوص لنفسها من خلال القضايا والإشكاليات والأفكار التي يطرحها النص في مختلف مراحلها، وتجيب أيضا على أسئلة سبق طرحها والأجابه عليها في أعمال روائية مماثلة، مثل العلاقة بين الشرق والغرب، بين الأنا الشرقي والآخر الغربي، ولعل الأجابه على أسئلة الرواية من خلال هذا النص ينسحب أيضا على الأجابه على نفس الأسئلة المروجة في معظم أعمال محمد جبريل الروائية، خاصة ما يتضمنه مستوى السيرة الذاتية الذي خاطب من خلالها محمد جبريل للقارئ في عدة أعمال سبققت هذه الرواية، ووضع فيها خلاصة تجاربه وذكرياته ومشاهداته، مثال ذلك السيرة الذاتية التي صدرت في ثلاث سنوات متتالية والمتمثلة في نصوص "حكايات من جزيرة فاروس ١٩٩٨"، "الحياة ثنائية ١٩٩٩"، "مد الموج ٢٠٠٠"، وهي أعمال ربما تحقق جسورا قوية تربط بين الواقع القديم وبين الواقع الحاضر بأسئلته المتشابهة المعقدة. ولعل الأجابه على أسئلة الرواية عند محمد جبريل تكمن فعلا في هذا الثراء السردى الذي أقامة في

الساحة الأدبية العربية خاصة الروائية منها منذ صدور روايته الأولى 'الأسوار' عام ١٩٧٢ وحتى صدور آخر رواياته 'زمان اله صل' عام ٢٠٠٢، حيث اتسم عالمه الأدبي بغزارة الإنتاج، وكثافة الروى المتواجدة داخل نصوصه الروائية، والمجاورة المثمرة لهذه النصوص، وتحليل الخطاب الروائي بها من خلال الإحتفاء بالمكان والزمان المرتبط بسطوة العلاقة بين الاثنين وإنعكاسها على الواقع المعيش، وهو ما جعلنا نجد أنفسنا نطمح معه فى الحصول على إجابة عن أسئلة الرواية عنده، بما تتضمنه من ثراء إنسانى يحمل تجارب الآخرين وأفكارهم وطموحاتهم وآمالهم، أحيانا من خلال الإنكفاء على التاريخ الذى ضرب فيه بسهم وفقر، وأحيانا أخرى من خلال الواقعى الذى حاول أن يؤصل منه خطابا روائيا يتعامل مع الأيديولوجيا، ويسيس فيه الأمر الواقع، أيضا من خلال التجريب ومغامرته الذى حاول أن يرتاد فيه مناطق جديدة من الخبرة الأدبية والإنسانية.

ولأن الرواية تفترض أن الوصول إلى الحقيقة هى غاية ما يصبو إليها الكاتب، وأن الأجابة على أسئلتها تكمن فى أنها تطرح الرؤيا الكلية للعالم داخل الذات، ولها تحتوى على كثير من الدلالات والتأويلات التى تحتمل تفسير القضايا والإشكاليات الإنسانية على إطلاقها، لذا كان من المحتم أن تحمل الرواية أسئلة الإنسان فى كل زمان ومكان، وأن تكون إنعكاسا وشهادة لأفكاره وقلقه وآماله، وتعبيرا عن روح العصر الذى تكتب فيه، فهى تنشأ الحقيقة التى كثيرا ما تكون غائبة عنا، وتلته فى خضم الحياة.

وعالم محمد جبريل الروائى هو هذا العالم الذى قرر منذ البدايات أن الحقيقة هى غاية ما يصبو الوصول إليه. لذلك فإننا نجد أن الأجابة على أسئلة الرواية عنده تكمن داخل النصوص ذاتها حيث نستطيع أن نبحث عنها وسط السطور، وبين الأحداث، ومع الشخصوس الذى ينتخبها ويستحضرها من واقعها المعيش، نبحث فى هذا الركام الكبير من الأبداع عن الأجابة الشافية

لمعاني كثيرة، وأفكار تتركنا تفرضها قراءة الرواية، ومحاورتها والوقوف منها عند كثير من قضاياها وإشكالياتها، من هذا المنطلق نستطيع أن نطلق على عالم محمد جبريل في تجلياته الإبداعية إذا صح هذا التعبير عالم الواقعية الذاتية، حيث نجد فيها معنى الواقع والمتخيل، والحلم والرغبة، والرضى والتمرد، والحياة والموت. كما إنه يلجأ أيضا في بعض الأحيان إلى ترميز التاريخ وتسميه وتحويله إلى واقع يقول فيه ما يريد أن يقوله، ويحدد من خلاله إشكاليات هذا الواقع ومحاوره الساخنة وهو بذلك يحاول الأجابة على كثير من الأسئلة المثارة على المستوى الخاص والعام، نجد ذلك خاصة في روايات "إمام آخر الزمان ١٩٨٤"، "من أوراق أبي الطيب المتنبي ١٩٨٨"، "قاضي البهار ينزل إلى البحر ١٩٨٩"، "الصهبة ١٩٩٠"، "قلعة الجبل ١٩٩١"، "زهرة الصباح ١٩٩٥"، وغيرها من الأعمال الروائية المتميزة.

وعن تجربته في كتابة الرواية يقول محمد جبريل في شهادة له نشرت بمجلة فصول في صيف ١٩٩٨ تحت عنوان "كتبت ما تريده الرواية!":
لفوبير عبارة شهيرة تقول: "أنا مدام بوفاري" بمعنى أنه عندما يتحدث عن مدام بوفاري، فكأنه يتحدث عن نفسه. والمؤكد - والحديث هنا لمحمد جبريل - إنني لست موجودا خارج أعمالى. ما أكتبه يتضمن وجهها من وجوه حياتى: قراءة، مشاهدة، تجربة، إلخ.. من الصعب أن أجد ذلك فى كل ما كتبت، مع أنى أجد نفسى فى الكثير مما كتبت، أجد ناسا عرفتهم، التقيتهم، صادقتهم، عايشت خبراتهم وتجاربهم، ولحظاتهم الهائلة والمأسوية، أجد العديد من الأماكن والأزمنة التى اتصلت بحياتى، بصورة أو بأخرى: "أتصور أن هذا هو الدور نفسه الذى تشكل سيرتى الذاتية فيما كتبت، وأكتبه من أعمال. أذكر حين أنهيت قصة "القرار" مفاجأة القصة لى بأن الشقة التى اختارها الراوى للإقامة بعيدا عن مشكلات إخوته، هى الشقة نفسها التى أمضيت فيها طفولتى

وصبأى إلى بداية العقد الثالث، في الدور الثالث، في البيت رقم ٥٤ شارع إسماعيل صبرى بالإسكندرية، وأتذكر قول باشلار: "إن البيت الذى ولدنا فيه، بيت مأهول، وقيم الألفة موزعة فيه، وهو محفور بشكل غير عادى فى داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العنوية".

من هذه الشهادة التى عبر من خلالها محمد جبريل عن هواجسه فى كتابة الرواية نعتز على واحدة من أهم اسئلة الرواية عنده وهى: من هى أهم الشخصيات المحركة للسرد الروائى فى عالم محمد جبريل؟ هل هى شخص متخيلة، أم هى محمد جبريل ذاته؟، كما قال فلوبيير عن مدام بوفارى "أنا مدام بوفارى"، هل محمد جبريل هو بكر رضوان فى "الأسوار"، أم محمد قاضى البهار فى "قاضى البهار ينزل إلى البحر، أم منصور سطوحى فى "الصبيبة"، أم عماد عيد الحميد فى "النظر إلى أسفل"، أم رؤوف العشرى فى "الخليج" أم هشام رمضان السعدنى فى "زمان الوصل"؟، هل هو البطل المطارد المغلوب على أمره دائما، والمغترب أبدا فى معظم اعماله الروائية؟، لقد تقمص محمد جبريل فى شهادته شخصيات معظم أبطال أعماله، حتى إنه حين يضيق بهذا السقمص نجده يلجأ إلى السير الذاتية المباشرة ليقول لنا أنا هنا بوضوح وجلاء، وهذا واضح تماما فى جميع رواياته، كما نجده واضحا أيضا فى روايته الأخيرة "زمان الوصل"، وهو ما حدده صراحة من أنه متواجد حتى الثمالة فى كل اعماله الروائية والقصصية بصورة أو بأخرى.

من ناحية أخرى نجد أن الحنين الدائم الذى يربط محمد جبريل بمدينة الأولى الإسكندرية، وبالمكان الأكثر لديه وهو "حى بحرى" هو الذى جعل للتوجه الروائى والمسيرى لديه فى الأونة الأخيرة يتجه ناحية هذا المكان يستخلص منه ما هو بحاجة إليه لتجديد الصلة التى لم تنقطع بينه وبين مسقط رأسه، وتجسيد الواقع كما خبره وعاشه فى شوارع وأماكن هذه المنطقة التى تحبب من عقله ووجدانه موقع الصدارة، لذلك نجد أن السرد الروائى عند

محمد جبريل قد أفرز لنا أحد أعماله الروائية المتميزة وهي "رباعية بحرى" التى تضم روايات "أبو العباس"، و"ياقوت العرش"، و"البوصيرى"، و"على تمرأز"، وهى شخصيات يعرفها السكندريون تمام المعرفة، وقد جاء هذا العمل السردى الرباعى مبهرا لما به من طاقات إبداعية خلقة، وتجليات روحية وحسية عبرت عن هذا الحى شديد الخصوصية والتميز، كما أفرز لنا رواية "تجم وحيد فى الأفق" وهى رواية تحمل بجانب أبعادها الأسطورية والفكرية والروحية حسا مشعا لكل ما هو سكندرى، خاصة ما يتصل بحى بحرى بخصوصيته المستفردة، وجوه الصوفى الدينى النابع من مجاورته لبعض الأضرحة الخاصة ببعض أولياء الله، ولغته وأسواقه وحواريه، ولهجته المستمدة من تأثير البحر وبما يتصل به من أشياء حميمية، وأفرز لنا أيضا رواية "الشاطئ الآخر" التى تجسد العلاقة الحميمة بين اليونانيين والوافدين من الشاطئ الآخر من البحر المتوسط وإتصالهم بأهل الإسكندرية، وأخير أفرز لنا روايته المتميزة "زمان الوصل" بأحداثها التى تعبر عن غربة الإنسان فى موطنه الأصلي وإغترابه داخل ذاته.

تدور أحداث رواية "زمان الوصل" بين حى بحرى بالإسكندرية، ومكان قريب الشبه بهذا الحى فى ميناء بيرييه باليونان، حيث يستأثر المكان السكندرى فى الرواية بالقسم الأكبر من السرد، وحيث يقسم الكاتب روايته إلى عشرة أيام متوالية تبدأ منذ لحظة عودت الراوى من الغربة التى قضاه بالخارج، ومحاولته إيجاد إجابة شافية لأسئلة كثيرة دارت فى رأسه منذ عودته إلى مسقط رأسه. فى هذه الأيام العشرة تدور أحداث الرواية لتحدد لنا ملامح مشاهد لا تنسى من حياة هاشم/ الراوى، العائد من الغربة إلى غربة جديدة فى وطنه الأصلي.

ما بين اليوم الأول واليوم العاشر من زمن الرواية تدور أحداث، وتستدعى ذكريات، ويوجب النص على بعض الأسئلة المثارة حول العلاقات

التي كانت سائدة بين هاشم ومكانه الأثير حتى بحرى بما يحتويه من آفاق وجوانسب شعبية تمس وجدان وعاطفة الناس البسطاء المهمشين، والعلاقات المنطوية على الإلتواء بينه وبين أسرته، والعلاقة الجديدة بينه وبين الآخر في غربته الاختيارية، وأخيرا تلك العلاقة الخاصة بينه وبين ذاته.

يعود هاشم إلى بيته بعد غياب دام ثمانية عشر عاما قضاهما في ميناء "بيرييه" اليوناني الذي يشبه إلى حد كبير في بعض أماكنه القريبة من البحر كثيرا من الأماكن السكندرية المعروفة. وفي اليوم الأول الذي يعتبر الفصل الأول من الرواية يستخدم الكاتب عدسة الكاميرا ليحسد لنا نفس الأماكن التي تركها هاشم منذ أن ابتعد عن منزله في الإسكندرية، وصعد سلم الباخرة الكبيرة ليترك الأهل والوطن ويحط الرحال في مكان أحس فيه في بداية الأمر ببعض الألفة ربما لشبه كبير بحى بحرى الذى كان يسكنه، وربما لغيره الذى شاء له أن يسكن هذا المكان هذه الفترة الطويلة من الزمن. وتبدأ رحلة الاغتراب حيث العالم الجديد الذى اختاره بكل ارادته، الحياة/ الحب/ الزواج، وحيث الغربة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى. ويعاود هاشم الإتصال بالواقع العائد إليه من خلال عدسة الكاميرا الذى يستخدمها الكاتب لوصف المكان. بيت الأسرة من الخارج والشقة التى تركها أخوته منذ خمس سنوات بعد وفاة والدتهم بكل تفاصيلها من الداخل، ومحاولة هاشم تكوين رؤية خاصة بعائده يحمل داخله زخم الإغتراب لهذا المكان، حيث يتنقل هاشم فى حجرات الشقة طوال العشرة أيام، يجتر فيها ذكرياته وعلاقاته الحميمة مع كل شيء فيها، ومع كل الأشياء المتواجدة فى المكان وما حوله، إنه يرى المكان بأعين الزمن القديم، يحاول الإلمام بكل شيء تركه منذ سافر إلى موطنه الجديد، يحاول أن يرى الأشياء بنفس المنظار الذى كان ينظر به إلى هذا المكان منذ ثمانية عشر عام، يحاول أن يسمع الأصوات التى تركها منذ أن رحل، يحاول أن يشتم رائحة كل شيء، حتى رائحة الزمن القديم بعبقه الخاص

يحاول أن يشمها: "ثمة رائحة أشمها، وإن لم أستطع تحديد مصدرها، ولا طبيعتها على وجه التحديد. هل هي رائحة الزمن؟" (ص ١٢).

ويستخدم الكاتب أسلوب التداعى والتقليل بين المشاهد المختلفة والفلاش باك في المزج بين الحلم والواقع، بين الهواجس والمعالم الواضحة، بين رؤيته عن الشرق ونفس الرؤية التي كونها خلال تلك الفترة عن الغرب، بين الرغبة في السفر والتغيير ومشاهدة العالم، وبين واقعه الذي يرفض كثيرا من معالمه الاجتماعية والاقتصادية: "ظلت الرغبة في الخروج إلى العالم تتأوشه. سيبعدنا. تسيطر عليه. فتعود للصورة إلى بؤرة التذكر. يلح عليه ما تصور أنه نسيه" (ص ١٤).

ففي اليوم الثاني لوصوله نجد أن الإحساس بملامح الحياة في بيريه لا تزال تحتل جزءا من موقع الإدراك عنده، وإن كان هذا الواقع العائد إليه قد بدأ يتقلب على هواجسه وتوتره شيئا فشيئا: "أصحو على الأذان من مسجد قريب، لعله أبو العباس أو طاهر بك" (ص ١٦). لازالت ملامح المكان تختلط عنده بملامح قديمة عمرها خمسة سنوات منذ أن ترك سكان هذه الشقة المكان، يدل على ذلك الصور واللوحات المنزعة من المجلات الملونة وبعض أوراق جريدة قديمة تحمل أخبار هذه الفترة: "الحاكم العسكري يفرض حظر التجول.. جنود الأمن المركزي دمروا منشآت شارع الهرم" (ص ١٧). ويستخدم الكاتب أيضا أسلوب تيار الوعي والتداعى في مجموعة من المشاهد المتناثرة في محاولة للتعبير عن رد الفعل الحاصل لعودته إلى بيته الأصلي. يتذكر هاشم لحظات الوداع بينه وبين أسرته عندما كان على وشك ترك الإسكندرية، والإحساس الأصلي الذي شعرت به أمه بأن هذا اللقاء ربما يكون هو الأخير بينهما، أيضا المقابلة الأولى مع كريستينا في ميناء بيريه، وإحساسه بأن هذه الفتاة هي قدره، والشرخ الذي لمحه متعرجا داخل الجدار أعلى باب المطبخ الذي تسبب فيه زلزال ضرب المنطقة وكان دلالة هذا

الشرح حدث نتيجة رحيله عن بيته واهله وهو لا زال موجودا أعلى الباب كما أنه موجود بداخله يذكره بما حدث. الأماكن التي تغيرت وحلت محلها بنايات عالية حيث أختفت أشياء حميمية كانت تربطه بواقعه القديم: سوق العيدين، المكتبة الحجازية، حتى شارع الميدان أصبح مكتظا بالمارة وزاد الزحام فيه، إنه يحاول بكل الوسائل إسترداد ولو جزء بسيط من ذاكرته القديمة في هذه الأمكنة "عم متولى" بائع التلج "احمد الطيبين" بائع الهريسة المشهور، أصدقاء هذه الفترة "عصام الرويعي" الذي قال له مرة: "كل سكان الإسكندرية يستطيعون رؤية البحر من النوافذ وإن تعذر فمن أى مكان مرتفع، أما بحرى فأنت لا تستطيع أن تتحدث عن البحر دون أن تذكرها، ولا تستطيع أن تتحدث عن بحرى دون أن تصلها بالبحر". وكما كان المكان هو أحد المحاور الرئيسية فى الرواية، فإن الزمن أيضا مثل نفس الإشكالية، بل إنه فاق فى دلالاته عنصر المكان فى استئثاره المخيلة عند الكاتب، حيث أن رواية "زمان الوصل" كما هو ظاهر من عنوانها تحتفى بالزمن كأحد العناصر الرئيسية فى بناءها الفنى.

الزمن فى رواية "زمان الوصل" زمن له قيمة المكونة من وحدات متتالية لها دلالتها ومعناها الذى يعبر عن تيار الحياة وتدفقها المستمر، فهو يمس جميع نواحي النص وأبعاده المختلفة، الموضوع، الشكل، الرؤية والأفكار، الشخصيات، وأخيرا اللغة. فهو على الرغم من أن الإحساس به واضحا من خلال العنوان الذى أعطى للنص هويته ودلالته الخاصة، وأيضا من خلال الأيام العشرة التى انتظمت فيها أحداث الرواية، وعبر التنقل بين العديد من المشاهد المقطعة، والمجتزأة من تيار الأحداث وصورها الواقعية الحية، فإننا نجد أن تيار الوعي الذى يتنقل به الكاتب ما بين أحداث تحدث فى بيرييه وأحداث تحدث فى الإسكندرية، والتداعي الحر للخواطر الذى يدور فى عقل هاشم على مستوى الخيال والواقع، حتى عندما يرى أى شئ ولو كان نافها

يعترض مخيلته فإنه ينقله إلى ماضيه، ويذكره به. لذلك نجد هاشم في اليوم الثالث لعودته يحاول إثارة بعض الأسئلة مع أخيه محمود الذي كان يتقاسم معه الحجرة منذ الطفولة، عن والده ووالدته وأخوه جمعه وظروف وفاتهم. يصارحه محمود بأنه أخذ قرار إغلاق الشقة بعد اليوم الرابع من وفاة والدته، ويسأل هاشم أخاه محمود عن سبب عدم زواجه، وعدم زواج أخته فردوس أيضا وكان هذا الموضوع قد فجأه وسبب له أرقاً خاصاً، ويتنقل الكاتب من خلال تيار الزمن إلى مشاهد غير مرتبة ولكنها تعطينا الأحساس بالتواجد مع شخصيتي محمود وهاشم من خلال حوارهما، ويتذكر محمود في نفس الوقت مداعبته لحبيبته هنادى على شاطئ سان ستيفانو وتردده على بعض البيوت سيئة السمعة في كامب شيزار والأثرية لممارسة الجنس. وكان طبيعياً أن يسأله هاشم عن ظروف والده المالية والميراث الذي تركه، حكى له محمود عن والده وعمله في مجال المقاولات، وعن تشاؤمه من أشياء إن تسبب له تسوء، كان أباه يختار تفاوله وتشاؤمه من أشياء غريبة لا تخطر على بال أحد، حكى له عن مرضه، وعن ميراثه وأحواله المالية القاسية، وتلخيص الكسب الذي أصاب أمه وعجل بموتها، وعن أخيه جمعه المختلف عقلياً الذي مات في حادث سيارة في رأس التين فحزنت عليه الأم أكثر مما حزنت على أبيه، لقد أجاب محمود على كثير من الأسئلة المثارة في نفس هاشم وعقله.

أحتل مقام سيدى منصور موقع الأهتمام في وعى وإدراك هاشم في اليوم الرابع لوصوله ربما لأن المقام يقع بجوار منزلهم تماماً وتطل عليه حجرة والده، وقد تخصصها هاشم في هذا اليوم، وأجتر ذكرياته مع كل شئ كان موجوداً فيها. ولا زالت البيئة الشعبية تحيط بها من كل جانب بصخبها وضجيجها تؤدي دورها كاملاً في المنطقة. وتتداعى الخواطر إلى أخيه جمعه وعلاقته بمقام سيدى منصور بكراماته ومكاشفاته التي يعتقد بها سكان

المنطقة والمناطق المجاورة لها، من هذا اليوم بدأت العلاقة بين هاشم والمكان تتطور وتتبلور: "أطيل النظر في حجرة أبي، تطل مباشرة على مقام سيدى منصور. (ص ٦٩)، لقد خلت الحجرة من الأثاث تماما، إلا من نتيجة حائط بلا أوراق توسطت الحجرة، لقد محى الزمن الأيام المدونة على النتيجة، كما محى منها أثاثها ومكانها أيضا، وكانت بصمة العلاقة التي كانت تربطه بأسرته قوية في عفويتها وتلقائيتها، وردود الفعل المصيرية التي كانت تنثر للجميع وأولهم أبيه، حتى قرار ترك الدراسة ومشاركته العمل كان مفاجأة للجميع خاصة بعد أن ألقى بكتب المدرسة في الخرابية المجاورة، ثم قراره الثانى بالسفر إلى الخارج كان أيضا هو السؤال المحير الذى أجاب عليه بعد ذلك: "هل يركب البحر فرارا من سطوة أبيه، أو للبحث عما يثق أنه لا يجده فى مصر" (ص ٦٥).

تنتقل خواطر هاشم إلى ميناء "بيريه" حيث ميخائيليس هذا البائع العجوز الذى كان هاشم يتردد عليه فى الميناء، والذى ترسم على وجهه ملامح عفوية هى مزيج من الطيبة، والابتنامة الطفولية الصافية، أخبره بأنه ولد بحى العطارين أيام سعد زغلول وترك الأسكندرية أيام عبد الناصر. الرجل يردد أماكن يعرفها جيدا فى الأسكندرية، الأبراهيمية، كامب شيزار، سان استيفانو، انطونىادس، سينما الهمبرا، الأزليطة، مقهى البيلاردو، ويذكر أسماء الفتوات السكندريين الذين يمتازون بالشهامة والرجولة وينتصرون للمظلوم، حميدو، أبو خطوة، النجرو، السكران، وغيرهم من الفتوات السكندريين المعروفين.

فى هذا اليوم يتذكر هاشم كيف انتقلت الأسرة من شقة شارع اسماعيل صبرى إلى شقة شارع أحمد كشك بجوار سيدى منصور والملابسات الأسرية التى صاحبت هذا الانتقال، ويتذكر أيضا عرض الخواجه ميخائيليس للعمى معه فى بيريه، وهو يعرف تماما أنه يحضر إلى دكانه لرؤيته حفيدته الشابة "كريستينا"، وتخلفه عن السفينة العائدة إلى مصر و عليها صديقه يوسف

صديق الذى ألقع القبطان بترك هاشم فى ميناء بيريه -: وقف على رصيف ميناء بيريه، حتى أصبحت الباخرة نقطة ذابت فى الأفق، فوقها يوسف صديق، وصداقات، لم يعد يذكر منها إلا ما يحرك وجدانه بالشوق" (ص ٨٢).

تتشابك الرؤى، وتتزاحم الأفكار أمام هاشم فى الأيام التالية، وتبرز أمامه عمق العلاقة التى تربطه بالفرد أسرته والتى على الرغم من توترها فى بعض الأحيان خاصة مع أبيه إلا أنها كانت تنسم بالحميمية الخالصة لحبه الشديد لهم وتعلقه بهم، وإتيمانه لهم جميعا، حتى أن المنغصات اليومية التى كانت تعترض طريق حياتهم، كانت بالنسبة له أشبه بسحابة صيف، سرعان ما كانت تعبر بسلام، وتمريرهم مرور الكرام، كأي أسرة مصرية تعيش فى هذا الحى الشعبى الصوفى يجمع بينهم الحب ولا يفرق بينهم سوى الموت.

كان هاشم يحاول أن يختزل الزمن والوقت حتى يتعرف على كل شئ حدث فى هذه الفترة الطويلة التى ابتعد فيها عن أهله وبيته، ففى كل يوم من الأيام العشرة التى تمثلها الرواية، كان هاشم يقف أمام كل حجرة كان يعيش فيها أفراد الأسرة ليتذكر من خلالها علاقاتهم الاجتماعية وهمومهم وقلقهم، وما كان يدور بينهم من ممارسات، علاقة محمود بفتاته "هنادى"، إضراب فردوس عن الزواج وتفكيرها فى صديقه يوسف صديق"، زواج فاطمة وناجى قشطة على الرغم من شخصيته الغريبة، غضب أمه من أبيه ومحاولة توفيق للتوفيق بينهما بفكاهاته التى لا تنقطع.

- ٤- أظلل فى وقتى على باب حجرة فاطمة وفردوس، حتى أعتاد الظلمة ورائحة الإغلاق والرطوبة. أحدى عيبي متألمير نندو لى أضيق مما أنكره. خالية من الأثاث، وإلى تطبع فى ذهني، السريران متقابلان، ظلا فى موضعهما حتى بعد أن تركت فاطمة البيت، ودولاب بامتداد الجانب الأيسر، وفي الزاوية اليمنى- إلى جانب الباب - تسريحة تناثرت فوقها أدوات مكياج لفردوس، وطاولة صغيرة عليها مفرش من النخيل، فوقه راديو ترافستور" (ص ١٠٦).

إن هذه الأشياء البسيطة كانت تثير هواجس الذكريات في نفس هاشم وتطبعها بالثسجن والحزن على ما فات، ويستخدم الكاتب أسلوب السيناريو في تقطيع المشاهد الحية للماضي ليعثر على كثير من الأحداث والمشاهد حتى ولو كانت بسيطة - والتي اختبأت في منطقة اللاوعي. تعيدها إلى دائرة الأحداث. الأشياء التي يرى جزء منها أمامه في الشقة المهجورة، تجعل بغايا الأشياء تطبع في ذهنه على الفور. لقد كانت ردود الفعل العاطفية عند هاشم فوبه إلى أبعد الحدود، خاصة عندما علم بكل ما عانته أسرته من أحداث مأسوية وقد كان هذا شيئاً طبيعياً لإفقه هاشم واستمر معه حتى بعد أن عاد من غربته، عاد لتجسد أمامه الحياة كما كان يحدث قبل ذلك في الماضي.

ففى وسط ما يستشعره هاشم الآن من غربة خاصة، وإطلياع حاد بأنه وحده في هذا العالم، تعود خواطره إلى كريستينا في بيريه. وأيامه الأولى مع ميخائيليس: "أنشغل بالعمل في الدكان، وحب كريستينا، وربت الباب ففتحته، شجعه تغاضى الرجل، وربما تشجيعه، وكان يلزم البيت - أحيانا لشعوره بالتعب، ويترك لهما أمر الدكان" (ص ١١٤).

بعد فترة زاد لديه الإحساس بالحنين إلى الإسكندرية، وكان يعالج هذا الشوق الشديد لها بسماع الأغاني العربية، وعندما تروج كريستينا. عاب عنه الخوف من مطاردات الإقامة ومضايقاتها، وأظهر تأثره لما أصر ميخائيليس أن يدفع غرامة التخلف عن التجنيد في السفارة المصرية. وعاب الإسكندرية عن وعيه سنين طويلة: "الإسكندرية ذكرى غائمة الملامح. لم يعد بشعله نبين أصيلها، ولا محاولة إستعادتها" (ص ١٢١).

وتنتقل الصورة ما بين الإسكندرية وبيريه، تارة يتفرس هاشم في حجرة الصالون الذي شهد كثير من الجلسات العائلية وغير العائلية، وتارة هو مع كريستينا وأبويها القادمين من كريت لزيارتهم، تارة هو في شوارع الإسكندرية بعيداً الخاص يحاول إستكشاف المكان من جديد، وتارة هو في شوارع بيره.

الذى أحبها لشبه كبير بينها وبين شوارع الإسكندرية: "لم يشعر بالاختلاف، وإن شعر بالغربة. الساحل المطل على أفق المياه والمراكب الصغيرة لا يجاوز به بحرى. شوارع بيريه تطلعه بما اعتاد رؤيته فى الإسكندرية، وإن تغيرت انعكاسات الرؤية فى الصدقة والمعرفة والجوامع والأذان وأضربة الأولياء والموائد وحلقات الذكر" (ص ١٢٣). ولا زالت الصورة تتأرجح عنده، ويتجارب المكان مع أمكنة أخرى استحضرها فى مخيلته عندما سمع بأن مولد سيدى منصور على وشك الانعقاد، تذكر جلساته يوم الأحد مع العجوز فى مقهى قرب سوق الخضار، والحديث فى السياسة، ورفض الجالسين تعليقاته حول الأزمة بين تركيا واليونان: "فى لحظة غير متوقعة يبين الاختلاف عن ملامحه. يكتشف المرء أن اختلاطه بالمجتمع الوافد إليه هو اختلاف الزيت بالماء: سؤال، ملاحظة عابرة، تعبير يغيب عنه فهمه، عزلته المشاعر المتماوجة عن نثار المناقشات المتلاطمة من حوله" (ص ١٣١). كان ذلك سببا فى إنه صرح لكريستينا فى اليوم الثالث لأنتقاله لبيت ميخائيليس بأن: "مصر وطن عانيت فيه الغربة، واليونان غربة وجدت فيها الوطن" (ص ١٣٢). فى وسط هذا التيه الذى استشرع هائثم يستخدم الكاتب تيار الوعي فى تجسيد معالم حيرته وهو يسير فى الشوارع بلا هدف، ربما هى شوارع بيريه ربما هى شوارع الإسكندرية: "كان يخطئ فى الشوارع بلا هدف محدد، بلا رغبة حتى الفرجة على ما رآه من قبل. ينفصل الذهن عن القدمين، فلا شأن له بالأرصعة التى تسير فوقها، يومض الذهن باختلاط بيت أحمد كشك وسطح الباخرة، وجلسة جمعه فوق الكتبة وتساعد الزغاريد من مقام الولي، ومحطة الركاب البحرية واتحانة الطريق إلى الكورنيش، ولطيفة ومكتب الصرافة فى تولوز، والنظرة المتوجسة للضابط اليونانى وبوابة الجمر كرقم واحد وأضربة الأولياء بميدان المساجد" (ص ١٣٤).

إن رواية "زمان الوصل" على الرغم من إنها إضافة جديدة لعالم محمد جبريل الروائي، إلا إنها تعتبر من الأعمال ذات الصبغة الذاتية، وإن كانت تعالج موضوع الغربة، وقد سبق أن تغرب محمد جبريل قبل ذلك أيام عمله في سلطنة عمان. إن الفعل الإنساني الذي مر به هاشم والمتصل بالمشاعر والعواطف في غربته الأصلية وفي غربته النفسية بعد عودته إلى جذوره الواهية، هو الثراء الذي قصده محمد جبريل من هذا العمل المتميز، ولا شك أن التعددية في استخدام اللغة المباشرة في تنصيد هذا النص السردى بعناصره المتنوعة وإيقاعاته يجعلنا نقول إن محمد جبريل قد أضاف صياغة جديدة إلى ما سبق أن صاغه من أعمال متميزة في مجال الرواية العربية المعاصرة.

القرية وعالم يوسف القعيد الروائي

* للغريب في القرية رائحة خاصة،
شئ ما فى مشيته، وحركته،
ونظراته، وملابسه يقول لك أنه
غريب*.

يوسف القعيد فى قصة "لمؤتمر
الصحلي الأخير للفتنة مباركة"

تحتل القرية المصرية (المكان والرمز) مساحة كبيرة فى خريطة فن القص
والدراما، خاصة ما يرتبط فيها بالفن الروائي، انطلاقا من غلبة البيئة الاجتماعية
الريفية على البنية الأساسية للبيئة المصرية على إطلاقها. وليس أدل على
ذلك من أن أول رواية مصرية ناضجة معناها الفني كانت عن القرية المصرية
بشخصياتها النمطية وهمومها الريفية، وهى رواية "زينب" للدكتور محمد حسين
هيكل. كما وأن الذى مهد لهذه الرواية الرائدة، روايتين صدرتا عام ١٩٠٥
للأديب محمود خيرت وهما "الفتى الريفي" و"الفتاة الريفية"، وهما وإن كان
يغلب عليهما الطابع الترفيهي الوعظي، إلا إنهما كانا يعبران عن عاطفة
شباب الريف تجاه مشاكل الطبقة وما تجره من مأس وآلام.

ولقد كانت القرية المصرية بتضاريسها الاجتماعية، وطموحاتها، واهتماماتها، والواقع المزرى التى كانت ترزح تحت وطأته عبر مساحة زمنية طويلة مصدر إثراء وإغناء لفن القص والدراما والرواية فى الأدب المعاصر. والمتتبع لفن الرواية منذ بدأ نشأته فى مصر يجد أن القرية المصرية كانت مسرحا لكثير من الأعمال الروائية، أدار من خلالها كثير من الكتاب معظم أعمالهم السردية، متخذين مناخ القرية، وشخصياتها، وعاداتها، وطبيعة العلاقات الدائرة فيها، وعناصر التكوين لهذا النوع من القص مسرحا لأعمالهم الروائية، بحيث أضاعت هذه الأعمال واقع الحياة، ووهجت لحظات التآزم، ومواقف الصراعات المتجددة على أديم القرية التى كانت تمثل بالضرورة المكان النموذجى والرمز لهذا النوع من الكتابة الروائية التى تمثلت واقع القرية، والريف المصرى بكل مكوناته، ومنحته حياة روائية أصلت وقائع وواقع ما يعيشه الفلاح المصرى على الأرض، وما أعطته هذه الأرض من روح ومعاناة ومكابدة فى سبيل المحافظة عليها باعتبارها تشكل جزءا من كيانه وهويته وانتمائه الحقيقى. ومن أهم الأعمال الروائية التى ظهرت فيها طبيعة القرية، وما تحمله من ركائبات السنين الطويلة، ودلالات الواقع الحى، "يوميات نائب فى الأرياف" لتوفيق الحكيم، "دعاء الكروان" لمحمد حسين، "بعد الغروب" لمحمد عبد الحليم عبد الله، "أبو مندور" لمحمد زكى عبد القادر، "هارب من الأيام" وثئى من الخوف" لثروت أباظة، "الأرض" و"الفلاح" لعبد الرحمن الشرقاوى، "الحرام" و"العيب" ليوسف إدريس، "الرجل والطريق" لمحمد مكايى، "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، وغيرهم كثيرون أضاعوا واقع القرية، وجسدوا مسارح الأحداث فيها، وحددوا بوضوح من خلال منطق الفن لحظات أشبه ما تكون بالفيضات الجارف الذى يكتسح أمامه كل شئ. فكانت القرية فى روايات (محمد مستجاب، ضياء الشرقاوى، حسن محسوب، يحيى الطاهر عبد الله، خيرى

شلبى، أحمد الشيخ، زهير الشايب، أبو المعاطى أبو النجا، وغيرهم هي النبع الذى انغمس فيه هؤلاء المبدعين، ليصوروا الريف المصرى بحدّة تناقضاته، وقسوة مأساه، وصعوبة الحياة فيه، وموقع الإنسان المصرى على أديمه، وموقع الإقطاع والسلطة فوق صدر هذا الإنسان من خلال البيئة الاجتماعية والاقتصادية والتسلط والقمع والقهر الحاصل على مر السنين، وفى كل شبر يسير فيه الإنسان المصرى.

ومن الأدباء الذين كانت القرية المصرية هي محور اهتمامهم على المستوى العام والخاص الأديب يوسف القعيد، فقد تشكل عالم الرواية عند القعيد غير مجموعة من الرؤى، اختلطها لنفسه بوعى، وتفهم عميقين من خلال معاشته الكاملة للقرية المصرية بإعتباره أحد أبنائها المخلصين، الذين عاشوا أيامها الصعبة، ورضعوا ألامها المره، وأيضاً من خلال مواجهته لواقع الهزيمة، وإرهاصاتنا التى دخلت كل بيت فى مصر، ولتلى تأثرت بها القرية المصرية تأثراً بالغاً وضحت آثارها على جيل كامل من أهلها. وكانت بواكير الرواية عند يوسف القعيد تعبيراً لمكونات الزمان والمكان خلال فترة من أهم فترات حياته، وهى فترة تجنيده، وخروجه من قرية "الضهرية" مركز إيتاى البارود، وولوجه عالم المدينة، مجنّداً فى صفوف القوات المسلحة عام ١٩٦٥. وكذا تشكيل وعيه الأدبى من المخزون الثقافى التراثى والمعاصر، من خلال قراءات ذكية، وملحة فى الأدب القصصى العالمى والمحلى، وقد لعبت هذه القراءات دوراً هاماً فى تشكيل رؤية القعيد، وفهمه لطبيعة الفن، فكانت روايته "الحداد" عام ١٩٦٩، "أخبار عزبة المنيسى" عام ١٩٧١، "أيام جفاف" عام ١٩٧٣، "البيات الشتوى" عام ١٩٧٤، "يحدث فى مصر الآن" عام ١٩٧٧، "الحرب فى بر مصر" عام ١٩٧٨، "ثلاثية...خاوى المصرى الفصيح"، وهى أعمال تعبر عن معاناة الشخصية المصرية، ومسط زخم التحول، ووسط إرهاصات الهم الاجتماعى للجائى

عليها، والقبايع في القرية والمدينة على السواء. وفي ذلك يقول: "لئن أهتم
الإجتماعى له ثقل ضاغط على كافة حواسي، وأحاول مواكبة الحدث الإجتماعى
فى استاجى الأدبى، من باب مواجهة اللحظة وليس فقط التعبير عنها، أو
التأريخ لها، ومع هذا أحافظ قدر الإمكان على المقومات الجمالية للعمل الفنى
الذى أكتبه من خلاله.

كما يهمنى جدا تحديد بعدى الزمان والمكان، من ناحية المكان كل
قصصى تدور فى الريف، وبالتحديد فى قريتي "الضهرية" والقرى المحيطة
بها. والزمان هو الزمان المعاصر وتوجد لدى رغبة تصل إلى حد الشغف
الخاص أن أحدد بصورة صارمة الزمان والمكان، وأنا لا أترك ذلك للصدفة،
أو الإجتهد الخاص ولكن أحده بوضوح تام " (١).

ففى رواية "الحداد"، نجد أن الحدث الذى يطل علينا من خلال هذه
الرواية حدث ذى رؤية رباعية، قسمها للكاتب إلى أربعة أقسام "الحداد"
"الهزيمة" "الحزن" "طرح الأسئلة". وي طرح هذا الحدث ما حدث فعلا للأب
منصور أبو الليل أحد كبار أعيان الضهرية الذى قتل بأيدى مجهولة بجوار
ساقية أرضه، إلى هنا يبدو هذا الحدث بسيطا، ومن الممكن حدوثه فى أى
قرية من القرى المتناثرة فى ريف مصر.

وكما يقول توفيق الحكيم فى "يوميات نائب فى الأرياف": "لا شئ يلهو
القرية إلا جريمة قتل". ولكن الكاتب يعمد إلى تكثيف الواقع باستخدام نوعا
من التعبيرية الواقعية، أو بمعنى أصح باستخدام التعبير بالواقع وهو ما يعبر
عنه بأنه صلب البنية الأساسية التى تقوم عليها النظرية الروائية، وذلك عن
طريق رؤية جديدة، باستخدام هذا الحدث فى لقاء الصراعى واقع الهرمه
الذى ترزح تحت وطأتها مصر القرية فى زمن هو معروف للجميع، ومحدد
أطره التاريخية نفسيا واجتماعيا، فقد سقط منصور أبو الليل، كما يسقط لبعض
الأسطوري بطريقة غامضة لا يعرفها أحد فى زمن لا يتصور فيه أن يسقط

هذا الرجل الذى أقام حول نفسه هالة من الغموض، والبطولة جعلت الجميع يخافونه، ويعملون له ألف حساب. ولكن فى أول مواجهة له مع واقع الوهم الذى كان يعيشه، سقط الرجل من أول ضربة سدّدت إليه. وقد أثار سقوطه عاصفة من المشاعر الثائرة من خلال تداعى خواطر الشخصيات المحورية فى كل جزئية من جريئات النص، ويصور الكاتب فى رؤيته الرباعية - الذى أدار من خلالها شكل الرواية - واقع القرية (المكان) بكل ما تحويه من رخم فى العلاقات الاجتماعية، وفيض فى المشاعر الإنسانية، وكذا حجم الهزيمة بكل ما تحمله من مرارة، وألم ملأت مساحات كبيرة من الأيام والليالي الحالكة السواد، من خلال تيمة اجتماعية فجرتها "عائشة" بنت منصور أبو الليل فى جزئية "الحداد"، ومن خلال البحث عن الانتماء، وإلقاء تبعة السقوط على منصور أبو الليل نفسه من القرية من خلال رؤية "حسن الأعرج" الابن غير الشرعى لمنصور أبو الليل والذى كان معه ساعة مقتله بجوار المساقية وذلك فى جزئية "الهزيمة"، واقتتاد القيم الحقيقية للمجتمع من خلال "زهرا" الذى اغتدى القرية كلها لقاء كلمة حب صادقة من المومس التى كان يعشقها وذلك فى جزئية "الحزن". وفى الجزئية الأخيرة المعنونة "طرح الأسئلة" التى تعكس الاحتجاج والتمرّد والرفض الذى يقوم فيه حامد برفض فكرة العفريت الذى قتل أباه منصور أبو الليل، فيصمم أن يقضى عليه وهو الابن المتقّف.

الرواية بها تأثيرات مأساة أليكترا ولوريست. فعائشة تحب أبيها لدرجة العشق، وهى تصمم على الإنتقام من قاتله، وحامد "لوريست" الابن العائد لينتقم من قتل أبيه، ويخلص أخته من العار.

نفسد استخدم القعيد فى نسج هذه الرواية الرمز الأسطورى لتجسيد ما يدور على المستوى العام من خلال المستوى الخاص المتواجد فى قرية "الضهرية".

وفي رواية "أخبار عزبة المنيسى" ١٩٧١، وهي الرواية الثانية ليوسف القعيد، يصور الكاتب في رؤية جديدة ما يدور في القرية المصرية من تجاوزات، وممارسات وصلت إلى حد القهر الإجتماعي والنفسي والجسدي في زمن حدده الكاتب صراحة بعدة تواريخ، كل منها ترمز إلى حدث يدور في صلب النص، فقد حدد القعيد في هذه الرواية أبعاد المكان، وأبعاد الزمان بكل وضوح، مما أضفى على هذا العمل خصوصية تميزت بها بعض أعمال يوسف القعيد المتقدمة وهي الإحتفاء بالتسجيلية التي تطرح رؤية خاصة هي بالضرورة رؤية عامة مسقطه على واقع نموذجي مؤول. وهذه السمة الفنية لجأ إليها بعض من جيل القعيد في محاولة للهروب من التصريح إلى التلميح، الفيلسوف في أعماله التي لجأ فيها إلى قناع التاريخ ليختبأ وراءه ويقول ما يريد التعبير عنه في تفسير الواقع. صنع الله إبراهيم الذي جعل من الوثيقة مصدراً للعزف على تنويعات لحن فني واحد يعبر فيه عن التمزق والمعاناة والجدل في الواقع السياسي والإجتماعي.

كما أننا نلاحظ أن إهداء القعيد أخبار عزبة المنيسى إلى والده له مغزى آخر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإتساءل الشديد للكاتب لعالمه الريفى الأثير، ولأسرته الريفية أيضاً، فقد صرّ القعيد روايته بقوله: "إلى أبى.. هذه الأشياء عن بلدنا". والأشياء التي يقصدها القعيد هي الأمساء التي عاشتها مصر (صابرين) والتي انتهت بإغتيالها. تماماً كما حدث على خريطة الواقع من وأد لتلك اللحظات الجميلة من حياة الوطن. فكان الزمان هو البعد التسجيلي الذي لجأ إليه القعيد ليحدد من خلاله ما دار في بر مصر على حد قوله، من توهج للحظات مصيرية غيرت مجرى الواقع: "لناس هنا، حتى وهم في قلب الخطر، يحتفظون بهمومهم كأفراد من البشر، جزئيات حياتهم البالغة أقصى درجات الصخر، ثرثرة واقعهم اليومية التافهة، ومهما حدث سيظل لعزبة الحاج هبة الله المنيسى تلك الأشياء الخاصة، صوت تنفس الأطفال في

القاعات الضيقة في ليالي الشتاء الطويلة وهم نيام، صوت اصطدام الملاعق
الألمونيوم الرخيصة، الأواني الفارغة يوم السوق وفي ليالي المواسم
والأعياد، صوت طشيش الثقيلة، في لحظة الغروب، رائحة السمن المحروق،
وللبصل المقلى، قطرات الدموع على الحدود الوردية، رائحة الدخان الخارجة
من الخواض الضيقة والأبواب المواربة، المناور، الطاقات، في ليالي الشتاء
الباردة، قطرات الظلام كأنها الدموع، يجتمع الرجال، يحكون، يجمعون شمل
الذكريات القديمة، يقولون، يسافرون في الزمان، يحملون بأرض جديدة،
والقمر منطفيء، والنجوم في السماء مبعثرة، والحزن في أركان الدنيا الأربعة،
الأسى يترقرق في المآقي، الدموع تسبح في الأعماق، الحكايا في الليل
الطويل، على المصاطب، أمام دكان أبو الفتوح، على رأس الجسر، في
المصلى عند الشيخ عبد الفتاح * (٢). هذه هي الحياة في عزبة المنيسى كما
صورها الكاتب والتي تدور حولها مناسبات الواقع، وترتبط أحداث المكان
بلحظات الزمان الحميمة والدافئة والمنقلة، كما تبدو في ثنايا الحدث،
والروية التسجيلية التي استخدمها القعيد لترميز الواقع.

فنحن أمام عدة تواريخ، كل منها تحدد زمنين، أحدهما واقعي تسجيلي،
والآخر واقعي فني. أول هذه التواريخ (الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٦٧)، وقد جاء
هذا التاريخ في جزئية التحقيق معبرا عن حدثين مترابطين أحدهما على
المستوى التسجيلي وهو دخول القوات المسلحة المصرية سيناء بعد إعلان
حالة الطوارئ، والثاني على المستوى الفني، وهو فتح القضية في حدث
مقتل صابرين.. والتحقيق في مقتل صابرين هو التحقيق في مقتل اللحظة
المصرية الدائمة المستمرة، والإرتباط بين هذين الحدثين يعني بالضرورة
الترميز باستخدام التاريخ واسقاطه على الواقع الفني. والتاريخ الثاني
الموظف في صلب النص هو (١٣ سبتمبر عام ١٩٦٦)، وقد جاء في
جزئية الرضوخ، وهو التاريخ الذي رضخت فيه صابرين للزواج من أبي

الغيظ المنيسى رغما عنها، وبعد رواجها منه، تم إنتزاع أرضه بواسطة الحاج هبة الله المنيسى، وهي جزئية تعبر عن القهر الذى كان يمارسه الإقطاع، ضارباً عرض الحائط بأدمية وإنسانية أهالى القرية البسطاء كما وأن إكتفاء سامح المنيسى بشراء مصنع طوب على النيل بعد أن باع أرضه فى العزبة وهو تعبير عن السلبية التى كان يروح تحتها نمط من الإقطاعيين الذين تركوا الحبل على الغارب أما نمط آخر تستهوية لعبة التملك والسلطة. وهى سلسلة من الأحداث المترابطة والتى يتسبب فيها هبة الله المنيسى بجبروته وصلفه. فقد كان انتزاع الأرض و رواج صابرين متوافقين، فكل منهما ذو دلالة تعبير عن دكتاتورية الحاج هبة الله المنيسى الحاكم بأمره فى العزبة والأرض والناس. أما التاريخ الثالث الذى أتى به الكاتب ليوظفه فى التعبير عن دلالات الواقع فى بنية نصه الروائى فهو (١٣ أبريل عام ١٩٦٧)، وقد أتى به الكاتب فى هذه الجزئية وهى جزئية القتل، وفيه نجد أن الزناتى شقيق صابرين الذى يرفض كل مقومات السقوط والاستسلام والعجز، ويقاوم هذه الممارسات التى فرضتها عليه نفس الظروف التى أوقعت بأخته صابرين. نجد أن اسمه بالكامل الزناتى عبد السلام (المسلوب) تاريخ ميلاده ١٩٤٨ (٣). عام الهزيمة، وتاريخ صدو بطاقته هو ١٣ سبتمبر عام ١٩٦٦ تاريخ السقوط والرضوخ للأمر الواقع. كل هذه البيانات التسجيلية ذات مغزى حاس و ذات إسقاط على الواقع الفنى الذى عبر عنه الكاتب فى صلب النص. وعلى الرغم من الاختلافات الجوهرية بين روايتى "الحداد" و"أخبار عزبة المنيسى" خاصة فيما يتعلق باستدعاء الأسطورة والتراث ليشركا فى صنع حدث الروائى، نجد أن يوسف القعيد باستخدامه للأشكال الجديدة للقص والتقسيمات الرباعية فى تكوينات روايتيه الأولتين. قد وظف هذه الرؤية الجديدة فى التعبير عن مؤثرات تراثية من قصة "الكترا وأوريس" ومقتل أبيهما، وخيانة أمهما، وذلك فى رواية "الحداد"، فى حين يستدعى توليفة قصة شقيقة ومنولى من

الألب الشعبى كخط درامى رئيسى فى رواية "أخبار عزبة المنيسى"، ويبنى عليها أبعاد هذا النص مع فارق بسيط هو أن متولى قتل شقيقة بطريقة بطولية محو للعار، بينما أبو الغيط قتل أخته بطريقة عدائية، فكان أن قبض عليه وتم التحقيق معه.

وفى رواية "البيات الشتوى" ١٩٧٤، وهى الرواية الثالثة للقعيد، يفجر الكاتب من خلال القرية المصرية إشكالية هامة وهى قضية البحث عن الحقيقة، ورفض الوهم، والجرى وراء السراب، وزرع الأمل والعدل فى نفوس أهالى قرية السوالم، وهى القرية التى تحدثت فيها أحداث هذه الرواية، والتى عبر فيها الكاتب عن هم جديد يصيب القرية المصرية، ويختلف عن الهموم التقليدية التى تعيشها، وتتفاعل أحداثها بها، والمتمثلة فى التآمر والصراعات التى تدور حول السلطة والأرض والمرأة. وكالافات التى تصيب الزرع، أصابت هذه القرية آفة التوالد والإنتظار، تنتظر الجميع حدوث المعجزة، ولكن سربا ظلل وعشش فوق رؤوسهم، وجعلهم يعيشون متاهة الأمل، ينتظرونه أياما وليال طويلة، ولكنه كان يتسرب من أيديهم كما يتسرب الماء بين الرمال.

فى خريف ١٩٦٤ وصلت إلى قرية السوالم بعثة للبحث عن البترول، وعندما انتشرت أنباء هذه البعثة فى أرجاء القرية، بدا الخبر فى أول الأمر وكأنه نكتة غريبة لم يستوعبها أهل القرية، ولكن بمرور الوقت سرعان ما انتعشت النفوس، وبحث كل فلاح فى أرضه، وتمنى أن تكون فدائنه مثل نصف فدان "وردانى" الذى أخذوا منه عينة التشع. لقد سيطر على الجميع وهم المشروع، وأوجدت هذه البعثة فى نفوس أهل القرية معان جديدة لم يكن يألفوها، وانبتت، فى نفوسهم زهورا جديدة لم يكن يعرفونها، وبعد، إن كان كل منهم يسخر من المشروع، ويتحدث عنه بمنطق اللامبالاة، ويقلل من شأنه دائما، فإن الجميع فى نفس الوقت كانوا يعيشون هذا الوهم الكبير الذى ملأ

صدور الجميع بهواجس للثروة والجاه والثراء. ولكن فجأة ومع أول قطرة من مطر ذلك العام، رحلت البعثة، وتركزت في نفوس أهل القرية خواء كبيراً، ومرارة شديدة، وأستبد بالجميع الجزع والحسرة، وطمان المهندس أهل السوالم بأن البترول موجود، ولكنه غير اقتصادي، والعائد منه لا يغطي تكلفته كما أشار أعضاء البعثة. لقد وضع المهندس بذرة قوية جديدة في خيال أهل قرية السوالم، وجدد في قلوبهم الأمل مرة أخرى، وهو الذي كان على وشك الضياع، وبدأ كل منهم يشكل عالمه الخاص من خلال وهم كبير سيطر على كل منهم، وتحكم في مقدراتهم، وأصبح الثراء والجاه والسلطان قاب قوسين وأذنى من مخيلتهم، ومن أحلامهم. وكان البحث عن الثروة والجاه هو الحلم الكبير الذي تعيشه شخصيات القرية في هذه الأونة، حب الدين سرحان، سلمبيلة على الله، أبو السعود، المعلم يعقوب، العمدة، لموم، ورداني، كل هذه الشخصيات عاشت وهم كبير، لم يتبدد برحيل البعثة المنقبة عن البترول، ويتجدد هذه الأمل، تقطعت بينهم الأسباب، وضعفت بينهم الألفة. وبغير بهم الزمن، وأصبحوا يضيقون بحياتهم: "الحكاية كانت (حلم)، أحناء: كنا مغفلين، كنا مساكين، أنتو عارفين يا جماعة، كل واحد فينا كان عامل زى الغرقان، زى إيه، كان غرقان بالفعل، لقينا قشة، قشاية صغيرة، قطعناها بأيدينا ولساننا، كل واحد فينا خد حنة صغيرة، وقال لنفسه خلاص الأشياء بقت معدن، وبمبحنا، كنا عارفين ان الواحد منا لو طال للتانى خيفرقه، انتو طبعا عارفين إيه اللى حصل بعد كدا. اكتشفنا فجأة، ان اللى فى أيدينا مش قشة ولا حاجة. كل اللى حصل. اننا قعدنا بعد كده، وما فيش حد فينا مصدق، نسينا ان إحنا غارقين، نضحك ونسبكي، وبعد كده قعدنا ننتظر معجزة تحصل لنا، قلنا يا خلق ياهوه، زعقنا، رفعنا رؤسنا فى الهواء، ما كلتش فيه حد خالص علشان يسمعنا أو يبشوفنا، السودان انسدت، والعيون عميت، جت موجه عالية، عالية وكان لازم نغرق، كان لازم نغرق". لقد جسد هذا النص فعلاً بيانا مشتبهاً في كهف من الوهم.

وفي رواية " أيام الجفاف " ١٩٧٤ يصور يوسف القعيد من خلال هذه الرواية الصوتية البعد النفسي لشخصية خلف الله البرتاوى خلف الله الذى يعين فى مدرسة الرزيقات الابتدائية التابعة لحوش عيسى بحيرة، بعد أن ينتقل إلى عزبة الرزيقات وحيدا مغتربا، يجتر ذكريات الأميرة، وشوارع المنصورة، ليبدأ سلسلة من الممارسات الواقعية، والنفسية لهذه الشخصيات المأزومة، ومن خلال مجموعة التفاصيل الدقيقة التى تقترب من حدود التسجيلية على مستوى الواقع، يعبر الكاتب من خلال شخصية (الأنا) عن عالم الخواء والجفاف فى مجتمع ريفى مغلق ملى بالمتناقضات التى تنعكس على شخصية خلف الله إنشاء إقامته بمقر المدرسة المقامة فى قصر الأميرة سميحة أحد الأميرات السابقات. وفى هذا الواقع الجديد نجد أن خلف الله يعيش منفصلا عن واقع القرية، بعد أن حاول أن يتأقلم بطبيعة أهلها، ويعايش حياتهم للرتيبة. ونجده فى عالمه الخاص المتشكل من خلال أحلام، وأوهام، ومن خلال إقامته فى هذا البرج العاجى المطل على واقع القرية بحدته وتناقضاته، فكان أن عاش الجفاف بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وأحس به فى كل شئ حوله: " وفى أيام الجفاف فى كل عام، تبدو العزبة جرداء، حتى الأرض لا ليثم فيها، ساعة العصارى، رائحة الخصوبة، وتبدو التربة والقنوات لا يتصاعد منها، ساعة الشروق، ذلك البخار الأبيض المألوف، وتسر الأيام، والبحث عن رائحة قطعة أرض مروية حديثا، فلا أحد إلا الجفاف الذى يتحدد بمذاق حبات للتراب الرمادية تحت الأرضاس.

لقد صور القعيد فى هذه الرواية النبض الحقيقى للقرية، ولكن من خلال شخصية لم تستطع أن تتألف معها. كما أننا نجد أيضا أبعادا اجتماعية ظهرت من خلال رؤية للكاتب فى إبراز الشخصية المقهورة نفسها، شخصية خلف الله، ففى القرية يذوب كل من يفد إليها فى مجتمعها الريفى القطرى البسيط، منهم من يتزوج من بلدته ويحضر زوجته معه، ومنهم من يتزوج من القرية

نفسها، ويتخذ لنفسه مسكناً يعيش فيه ناظر الزراعة السابق، عم فتح الله، معاون مكتب الرمد، طبيب المجموعة الصحية، وهو واقع اجتماعي يمثل ما يطرأ على بنية القرية الاجتماعية من تغييرات حتمية يفرضها واقع الحياة فيها. ولكن خلف الله اليرتاوى خلف الله يخالف هذه الشخصيات النمطية حين يفسد إلى قرية الرزيمات ناظرًا لفصلها اليتيم الوحيد، ورئيساً بل وزميلًا لعبد الغنى المستخدم الوحيد في هذه المدرسة. لقد رفض خلف الله التأقلم بنمط الحياة في قرية الرزيمات، وعاش الوهم وحده، ولعل العوامل الطبيعية، والوظيفية هي التي حددت شكل الحياة التي عاشها خلف الله، كان أيضا من العوامل التي جعلت شخصية خلف الله تعيش في ظلال الوهم الذي أسلمها إلى الجنون في نهاية الأمر. لقد حاول خلف الله أن يحقق ذاته من خلال مجموعة من الممارسات والتصرفات الذي أملاها عليه واقعه الجديد في القرية، ولكن انفصاله عن الواقع، جعله يلجأ إلى محاولات مصطنعة لإثبات ذاته، كأن يرسل فتيات وفتيان في شتى البلدان ليوهم الآخرين بأهميته وقيمته، ولما لم يجد صدق لهذه المحاولات، كان يرسل خطابات المراسلة، ثم يرد عليها بنفسه، مما أثر على نفسيته تأثيرا بالغا، الأمر الذي جعله يصاب بانفصام في الشخصية، ويصور له الوهم وانتمائه في مجتمع متكافئ معه في الشكل والجوهر، ولم يكن هذا التصور إلا لحظة الجنون الحقيقية التي مارسها خلف الله اليرتاوى خلف الله، والذي يمثل نموذجا من نماذج المجتمع، عايش القرية من الخارج ولم يعايشها من الداخل، فقد بذلك نفسه وذاته والمجتمع الذي حوله.

أما رواية **في الأسبوع سبعة أيام** ١٩٧٥، فهو عود إلى واقع قرية الضهرية، قبل قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣، وهي البيئة الريفية التي عايشها الكاتب وتواجد فيها، والتي كانت تربطه بها علاقة إنتماء عجيبة ظهرت واضحة جلية في معظم أعماله الروائية والقصصية، والتي انتخب منها هذه

العائلة النمطية الصغيرة ليسجل من خلالها أحداث الرواية التي شارك بها الكاتب في أدب معارك أكتوبر المجيدة، وليرصد إنطباعات القرية المصرية، ومدى تأثير الحرب عليها، وذلك قبل اندلاع المعارك بأربعة أيام، من خلال الأبن الأكبر مصطفى الذي يعمل حارساً للحمامات العمومية، ومرافقها بالقرية، والذي يستدعى للجندي بسبب ظروف الحرب، وكذا من خلال أمه، وأخيه الغزالي، وأخته نورة. ومصطفى هو الشخصية المحورية في الرواية، وهو الذي تدور حوله معظم أحداثها، منذ أن وردت الإشارة في دوار العمدة، باستدعائه للمركز بسبب التعب، وحتى إرساله خطابات الإطمئنان إلى أسرته بعد عبوره قناة السويس، وعبر سلسلة من الممارسات الواقعية التي تتمثل في الفعل الذي تصل الواقعة فيه إلى شيء من التسجيلية والتقريبية، والذي تتجمع في ذرات صغيرة، لتكون الحدث الرئيسي للرواية، وكذا لتحديد تأثير الحرب على هذه العائلة في قرية الضهرية، والتي تمثل، وتكوب على كل العائلات التي يشترك أبنائها في حرب أكتوبر ١٩٧٣.

لما رواية "الحب في بر مصر" ١٩٨٥، وهي للرواية التي تحتل فيها القرية محور الهم والاهتمام، حيث يصور القعيد من خلال السرد الصوتي المعتمدة على أكثر من راوي في تجسيد الرؤية والتجربة السردية، "العمدة"، "المتعهد"، "الخفير"، "الصديق"، "الضابط"، "المحقق"، وهي شخصيات تجسد زيف الحياة وتهرتها في هذه القرية الرامزة لكل القرى المصرية، من خلال تسلط عمدة هذه القرية على مصائر أهلها. تماماً كما كان يفعل "منصور أبو اللؤلؤ" الشخصية الحاضرة الغائبة في رواية "الحداد"، و"الحاج هبة الله المنيمسي" الشخصية المتسلطة القائمة في رواية "أخبار عزبة المنيمسي"، هذا التسلط والقمع والقهر الذي كان يدفع العمدة، صاحب الكلمة العليا والحوّل والطول في القرية إلى التحكم والسيطرة على مقدرات أهل القرية الذين يكملون عشاءهم يوماً على حد تعبير المتعهد، وهو شخصية ترمز إلى الوصولية

والنفعية وتحمل من الرواية مساحة تحتلها ممارسات هذه الشخصية مع واقع الفلاحين. لقد شاء القدر أن يأتى ميعاد التجنيد لأبن العمدة، وأبن الخفير اللذان ولدا فى يوم واحد، ولكن أبن الخفير يعفى من التجنيد، لأنه وحيد والديه، أما أبن العمدة فيطلب للتجنيد.

ويحاول العمدة بشتى الطرق الحيلولة دون تجنيد أبنه، بإستخدام أبن الخفير الخصوصى ليحل محل أبنه فى التجنيد، ويلجأ العمدة إلى المتعهد لينفذ له هذا المطلب. وقد أجاد المتعهد دوره تمام: " كلمة المتعهد أكت من العمدة أو الستعهد بشئ، وأنا عهدتى مصالح الناس الذين يعجزون عن القيام بها أو إنهاؤها فى مصالح الحكومة الصعبة أو المعقدة. أنا متعهد حل العقد، وأنا عندما أحل مشاكل التى تسبب للناس الإرتباك والحزن والخوف، أتصور لى لا أفل عن الزناتى خليفة أو أدهم الشرقاوى " (٦).

واستطاع المتعهد الصيد فى الماء للعكر، فاستغل حاجة الخفير إلى أرض العمدة والى عائلته إليه، وحاجته إلى العمدة حيث يستمد منه الأمن والأمان، ليحييك مؤامراته ليذهب مصري أبن الخفير إلى التجنيد بدلا من أبن العمدة. وينجح المتعهد فى مسعاه. وتكثف الحرب، ويستشهد مصري، ونلاحظ هنا رمزية الاسم، وتعود الجثة إلى القرية، وتظهر بعض المستندات التى تفضح الأعباء العمدة والمتعهد. ويبدأ التحقيق فى هذا الموضوع، ولكن الموضوع تقابله طرق مسدودة لا يستطيع المحقق إثباتها، أو إقرار الحق فيها. ويظل السؤال الضخم الملح الذى تثيره أحداث هذه الرواية. من الذى يصرف مستحقات الشهيد العمدة الذى ليس له ناقة ولا جمل فى هذا الموضوع سوى اسم أبنه، أم الخفير الذى استشهد أبنه حقيقة، على الرغم من انتزاع اسمه وإطلاق اسم ابن العمدة عليه: " إن الموقف الذى يجب بحثه هو: الآن بعد أن استشهد أبن الخفير نيابة عن أبن العمدة لأي منهما يحسب هذا الاستشهاد، لا بد من الرجوع إلى الجهات المسؤولة ومصادر الفتوى، وقراءة

التاريخ لمعرفة إن كانت هذه الواقعة قد حدثت من قبل أم لا ؟ وإن كانت قد حدثت، فكيف تصرفوا في مواجهتها ؟. لكي نحسم الأمر: من الذى استشهد، أين الخفير الذى ذهب بنفسه، أم أين العمدة الذى أناب شخصا آخر مكانه لكي يستشهد بدلا منه. ويترتب على حسم هذه المشكلة مشكلة أخرى ستطرح نفسها فى الأيام القادمة وهى من الذى يصرف مستحقات الشهيد المالية، العمدة أم الخفير ؟ حتى الآن رسميا الذى يصرف هذه المستحقات - وهى كثيرة - العمدة، ولكن ما ذنب الخفير ؟.

لقد كانت القرية المصرية فى أعمال يوسف القعيد الروائية هو المحور الأساسى الذى تدور حوله كل جزئيات هذا العالم الفنى المتميز، بكل إشكالياته وقضاياها وناسه وإمكاناته الرامزة لتخوم الإنسان المهمش البسيط. وهو المضمون الحى الذى استلهم منه كل المتغيرات التى طرأت على شكل هذا العالم، فلم يستطع القعيد بعد أن أنتقل إلى المدينة أن ينفصل عن عالمه الذى عاش فيه وبصم وجدانه بكل ما يحتويه من حياة لها خصوصيتها، ولها واقعها الخاص، حتى عندما عالج القعيد الأشكال الجديدة من القص، وأنخرط ضمن مجموعة من الكتاب كانت أصواتهم الفنية تتادى بالتحديث، واستخدام الأشكال الأكثر تأثيرا، والأكثر بعدا عن التقليدية. كانت القرية المصرية هى الأرضية والعالم والبيئة التى عبر بشخصها وأزماتها وقضاياها عن عالمه الخاص والعام على السواء.

لقد كانت القرية المصرية فى أعمال يوسف القعيد هى مصر بكل ما تحتويه من رموز، وإشارات، ودلالات، وشخص، وبكل ما تحتويه من تغيرات، وإرهاصات فى مرحلة من أهم المراحل التى تطورت فيها الحياة على الأرض المصرية الزمان والمكان. وقد استخدم القعيد الخلفية الريفية لأعماله الأدبية انطلاقا من ارتباطه العميق، والوثيق بقريته "الضهرية مركز

إيتاي البارود"، وكذا عالمه الريفى الأثير، وإمتزاجه بكل ما يتصل بمشكلات الأرض، وما يحيط بها من تأزمات وصراعات.

فعندما كانت القرية تتمرد على أشكال الإقطاع، وتحاول أن تبرز الوجه القبيح له، كانت أول أعمال القعيد الروائية تتخذ من هذا المضمون صيغة تعبر بها عن قضايا الإقطاع، والفلاح، والقرية المصرية، فكانت رواية "الحداد" و"أخبار عزبة المنيسى"، وقد حلل القعيد فى هاتين الروائيتين بيئة القرية، وأثار واقع الحياة الإقطاعية من خلال شخصيات مقهورة وشخصيات متسلطة، وقد كانت الصيغة الفنية التى استخدمها للقعيد فى هذه الأعمال تعبر عن رؤيته للجديدة فى السرد والترميز والتقسيمات الدلالية، الأمر الذى حدد ملامح الشكل عنده ولقرب به فى بعض الجزئيات من حدود التسجيلية.

وعندما ظهرت بوادر الاهتمام بالريف سرديا كانت النثر تعطى مؤشرات على أنه لا زال شبح الإقطاع جاثما على صدر القرية بصورة أو بأخرى نفسيا واجتماعيا واقتصاديا، وفى رواية "البيات الشتوي" صور القعيد مراهم الوهم التى عاشته قرية "السوالم"، وهى تبحث لنفسها عن عدالة التوزيع وسط مجتمع كان ينادى بهذا الشعور. حتى وكأن القدر كان يريد للقرية ألا تجد لنفسها شط الأمان. فعاشت وهم البحث عن الثروة البترول. وعاد فلاح هذه القرية يجتث الأمل من جديد لعل العدالة تؤوب مرة أخرى إلى أرضه فى قرية "السوالم". وفى رواية "أيام الجفاف" انتقل القعيد إلى الرواية النفسية ذات الصوت الواحد ليقيم دعائم هذا المعمار الفنى المتميز خلال قصة طويلة، بطلها "خليف الله البرتاوى خلف الله" شخصية مريضة، مأزومة، ويتصاعد الحدث معها عبر بيئة قروية مغلقة، وشخصية محورية هى الأخرى مغلقة ومعقدة إلى أبعد الحدود.

كما يشارك القعيد فى أدب حرب أكتوبر المجيدة بقصة طويلة هى قصة "قلى الأسبوع سبعة أيام" من خلال بيئة ريفية (قرية الضهرية مسقط رأس

للكتّاب)، يشارك أبنائها في صنع النصر في هذه الحرب الضروس، وتمتّز حيلته بقضايا الساعة، ومشاكل الزمن الذي يعيشونه والتي تعبر عن ممارسات الواقع في هذه القرية.

ولعل رواية "الحرب في بر مصر" هي الأخرى تحمل في طياتها بقايا الاقطاع الذي لا يزال يتحكم في مقدرات الناس. والذي يتخذ من شخصيات رمزية تعبر عن السلبية والتسلط في مجتمع القرية المصرية من خلال العمدة والمتعهد والخفير والشهيد وشخصيات نمطية أخرى شاركت في صنع حدث بوليسي كون صيغة هذه الرواية.

لقد كانت القرية المصرية في أعمال يوسف القعيد هي المصدر الأساسي لمكوّن لعالمه الروائي. وهي الرمز والنموذج المصغر لمصر التي كانت تحدث فيها أشياء كثيرة في هذا الوقت على حد قوله.

المصادر والمراجع:

- القصة القصيرة من خلال تجاربهم، فصول، ع ٤ م ٢، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٠٧.
- أختيار عزيزة المنيسى (رواية)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١ ص ٩.
- يوسف القعيد... روائى من عصرنا، أحمد محمد عطية، ملحق الزهور، القاهرة، ع ٣ س ١، مارس ١٩٧٣ ص ٤٢.
- البيت الشتوى (رواية)، روايات الهلال... دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٤ ص ٤٦.
- ليلى الجفاف (رواية)، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤ ص ٩٩.
- الحرب فى مصر (رواية)، مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٥ ص ٣٦.
- المصدر السابق ص ١٣٦.

ما وراء الواقع في رواية " الزهرة الصخرية "

" ليست الأشياء في نظام نهائي على
الأطلاق".

آلان روب جريبه

يتميز العالم الروائي للقاص للروائي محمد الراوي بأنه عالم تحكمه رؤية
خاصة محورها المزج بين الحياة بصوفيتها العالية، وممارساتها المتننية
وبكل ما تحتويه من درجات الأبداع وصنوف التمرد والتعاسة والشقاء من
ناحية، وبين الموت بكل ما يكتنفه من أسرار، وغموض، وأبعاد ميتافيزيقية
من ناحية أخرى، وأيضا بكل ما يقال عنه من أنه الحقيقة الأزلية التي يعرج
عندها كل باحث عن الحقيقة ليحيل رموزها وإشاراتنا الي وقائع وممارسات
إنسانية، يستمد من مسلماتها ومبرراتها وقضاياها و ما تحمله وتجسده من
منطولات وسمات وخصائص هي في المقام الأول تحدد أن الموت هو الحقيقة
الكبرى وأن الحياة هي الوهم والسراب الزائف أجابة على السؤال الأزلي
الذي يسأله الإنسان لنفسه دائما ويحاول أن يجيب على ما يوجد فيه من حيرة
وغموض شديدين.

ولعل للتخييل السردى التي لجأ اليها الراوي في أعماله القصصية خاصة
الطويلة منها- والذي كثيرا ما وظف داخل نسجها الخاص عوالم شبه

سحرية وشبه أسطورية- هو في حقيقة الأمر نوع من الواقعية الدالة المعبرة عن طبيعة الحياة وكنهه العيش فيها، وعن تكثيف الممارسات الإنسانية وللإنسانية داخل الفعل الروائي، والأجاء بها عن طريق الحدث المعبر عن ممارسات الواقع، وعن الفكر الذي يحمله نسيج النص الروائي من خلال إستخدام العجائبي والغرائبي في إعادة صياغة واقع قصصي له خصوصيته، بحيث أفرز الراوي في قصصه ورواياته بعدا جديدا ميز أعماله بخاصية المزج بين ممارسات الواقع وبين التخيل شبه الأسطوري وما ورثه من إغراق في التهويمات والخيال والرمز مما جعل إبداعه القصصي والروائي ينحو دائما نحو التجريب، ويختلط بميثولوجيا سردية خاصة أثرت عالمه القصصي والروائي بأنساق وصياغة متشابهة تستهدف منها الراوي إعادة اكتشاف الجديد من مدلولات الحياة ومظاهرها الحادة المختبئة فيما وراء الواقع.

كما أن الرمز الذي احتفى به الراوي في معظم أعماله القصصية والروائية- من ناحية الشكل - يعتبر منظومة لها طقوسها الخاصة ولها وظيفتها الحكائية التي تستمد خطوطها أحيانا من عناصر بعضها تراثي مستوحى من الموروث الديني والشعبي والتاريخي، وبعضها واقعي مبنى على ما يحدث على صعيد الواقع والموقف الإنساني الأني المعاصر، كما أنها تكتسب معناها ودلالاتها من داخل نسيج النص نفسه بكل ما يحتويه من آلية سردية مكثفة تضئ المعنى الكبير الذي أراده الكاتب وهو ما نجده قد ضمنه بصورة موقفة في روايته "الجد الأكبر منصور"، و"عبر الليل وتحو النهار"، كذلك في روايته الغرائبية "الزهرة الصخرية"، وهي الرواية التي عبر فيها عن واقع الاغتراب الذاتي، والغربة النفسية والجسدية في مجتمع واقعي شبه أسطوري له ملامحه المتميزة، وسماته الغريبة، وواقعه الذي نجح الراوي في أن يضئ فيه ما استغل من مفهوم للغرائبية، ووصف للطبيعة وما حولها في هذا المجتمع الجبلي المنعزل عن العالم، والذي أقام لنفسه حواجز طبيعية تدافع

عن خصوصيته، وتضجعه في إطار يرمز الي الحياة الفطرية بمكوناتها ورموزها وشخصيتها وطبيعتها الخاصة، لقد كانت الشخصية المغتربة الوافدة على هذا المجتمع والتي كانت سببا في تغيير بعض ملامح الحياة فيه وهي شخصية "إسماعيل"، هي إحدى العناصر الهامة التي مهدت لوصول النص السردي للكاتب الضمني (الراوي) - إذا صح هذا التعبير - حيث احتقي الراوي برسم هذه الشخصية باعتبارها هي "الراوي" المشارك، والمراوغ، والفاعل للحدث، وأيضا هي الشخصية المحورية التي تدور حولها وبها أحداث النص.

كما احتقي الراوي أيضا بالجانب شبه الأسطوري في تحديد جوهر العلاقة بين المجتمع والزمن الذي يبدو وكأنه توقف في هذه البقعة من العالم عند هذا الحد، وهو يبدو في هذا النص وكأنه مسألة نسبية تختلف وجهة النظر فيها بالنسبة للموقف والشخصية معا، وهو زمن ليس متواترا بطريقة طبيعية، إنما هي ممارسات شبه حلمية مزج فيها الأسطوري بالجانب التخيلي الاجتماعي في جو شبه غرائبي، يبدو ذلك من خلال تلك العلاقة الحميمة التي تمتزج ببعض الأدوات الإبداعية التي يمتلكها الراوي والتي كثيرا ما وظفها دائما في بناء عالمه الروائي والقصصي، من خلال هزيمة هذا العالم، والتوغل داخل تضاريسه، ودهاليزه ليعيد صياغة الواقع بكل ما يحتويه من شخص ومواقف وأحداث تتحد لتكون منظومة إبداعية لها خصوصيتها عند هذا الكاتب من خلال معمار فني يتأرجح بين الغموض التخيلي، والوضوح الواقعي، وبين أبرز جماليات النص وتوحيده، والفكرة التي تلح دائما للخروج الي حيز الفن والأدب، كل ذلك من خلال لغة سردية لها أليتها الخاصة تنشط وتتفاعل مع ديناميكية الحدث، وتحتفي بالمكان والحدث شبه الأسطوري المستمد من وقائع تحتوي علي أعلي درجات العلاقات الإنسانية تعقيدا، كما نجده في ألتخابه للشخص المحور

الحدث يختار الشخصيات ذات الطابع الأنساني التي تستطيع أن يجيب أسئلة الإنسان وطموحاته وتوجهاته في كل وقت وفي أي مكان.

ولعل المؤثرات الأجنبية التي وضحت ملامحها في أعمال محمد الراوي القصصية والروائية قد جاءت نتيجة احتفائه برؤي فلسفية يتأرجح فيها المضمون ما بين العبيثية والواقعية السحرية والتي تتخذ من إشكالية الحياة والموت محورا أساسيا لها، لذلك نجده يحاور هذه الإشكالية دائما في كل أعماله بدون استثناء: "ما الذي أغراه بالبقاء هنا؟ هل هو نوع آخر من الموت يشبه الحياة؟ أم نوع من الحياة يشبه الموت؟" (ص ٦٨).

كما أن التجريب الذي هو أحد عناصر البنية السردية الهامة في مسيرة الراوي القصصية والروائية يشكل هو الآخر علامة لها خصوصيتها، اُشترك فيها مع نفر من المبدعين الذين أحتقوا بالشكل للقصصي الجديد الموجود في هذا التيار الذي ظهرت ملامحه في الأدب المعاصر كحاجة ملحة لظهور أشكال بنائية جديدة في المعمار الروائي والقصصي في هذا الوقت بالذات، وقد احتقن به الراوي وبعض الأدباء الذين كانوا قريبين الي حد كبير من عالمه الأداعي، والذين مثلوا معا مثلث متساوي الأضلاع وهم (جورج سالم في سوريا، ضياء الشرقاوي ومحمد الراوي في مصر) حيث تأثر هؤلاء المبدعين، بأعمال الوجوديين والعبيثيين من كتاب الرواية والقصة والمسرح في أوروبا أمثال كافكا، وكامو، وسارتر.

كما تأثروا أيضا بكتاب الشكل الجديد في فرنسا أمثال آلان روب جرييه، وناتالي ساروت، وميشيل بوتور، ومارجريت دورا وغيرهم من كتاب هذا التيار في تحديث فنون القص وبلورة الرؤية الأداعية لفن القصة والسرواية نحو رواهم التي ابتدعوها مما دفعهم إلى التركيز على محاور الشكل وتأصيل أدواته بما يجدد شباب القصة دائما، واقتحام عوالم ما وراء الواقع بما تحمله من فكر غرائبي ورؤي عبيثية، وإلباس قناع هذا التيار

الجديد أعمالا واقعية من خلال شخصيات مستمدة من التراث والمفرد الأسطوري الضارب بجذوره في الفكر الأنساني.

ولعل الأهتمام الشديد الذي ذهب إليه الراوي من خلال احتفائه بأعمال كافكا وبوتزاتي وديستوفسكي كان له تأثير مباشر وغير مباشر علي أعماله الأبداعية في القصة والرواية حيث نجد ثمة تأثير واضح لأعمال هؤلاء المبدعين في روايته "الزهرة الصخرية"، يتضح ذلك من خلال التشابه الواضح بين شخصيتي "إسماعيل في الزهرة الصخرية" و"جيوفاني ردريجو في رواية صحراء التتار للكاتب الإيطالي دينو بوتزاتي، وهما شخصيتان نمطيتان عاشتا مغتربتان عن عالمهما الأصلي في بقعة بعيدة كل البعد عن مظاهر الحضارة والعمران. وقد أستطاع محمد الراوي من خلال تأثره بعنصرى المغارقة والتضاد، وإقتفائه أثر وجهي عملة الحياة الأبدية وهي إشكالية الحياة والموت، أن يعبر عن البعد الإنساني في صراع الخير والشر، والبحث عن جوهر الحياة من خلال الإتكاء علي فلسفة الموت، والنزوع الي الاغتراب لتجسيد وإبراز ما وراء الواقع من منطلقات وتفسيرات خاصة، عملا بالمقولة التي قالها سبينوزا "ليست الحكمة في أن نفكر في الموت، إنما الحكمة هي التفكير في الحياة"، وهو ما يمثل المعنى والمضمون الرئيسي في معظم أعمال الراوي الأبداعية الذي حدد من خلالها رؤيته الخاصة في بناء عالمه القصصي والروائي، وهو الذي ميزه أيضا عن كتاب ومبدعي جيله بهذه الخصوصية، خصوصية البحث عما وراء الواقع من خلال الواقع نفسه بكل ما يحتويه من عنف وقهر، وخيز وشر، وحياة وموت، ففي مجموعة "الركض تحت الشمس ١٩٧٢" جسد الراوي ما تفعله الحرب من تمزق وتهرب في جسد المجتمع، وانعكاس ذلك علي الممارسات الإنسانية للواقع العنيف الشر في أدق اللحظات الإنسانية تعقيدا، لحظات القتال ومواجهة الموت، وفي روايته القصيرة "عبر الليل ونحو النهار ١٩٧٥ نجد أنه

يوصل تجسيد نفس المعاناة الحقيقية لواقع الحرب خاصة ما هو متصل فعلا بمحور الموت وتداخله مع محور الحياة، والصراع من أجل البقاء، وهو ما يؤكد ويتكأ عليه في سرديّة هذا النص، وهو أيضا ما استمر تدفقه في قصته الطويلة "الرجل والموت ١٩٧٨" بأحداثها الدائرة في شوارع مدينة السويس، وداخل بيوتها خلال فترة الحصار التي تعرضت لها المدينة في أكتوبر ١٩٧٣، حيث واجه الإنسان المصري قوْل الموت وبشاعته وأنتصر على "حاجز الخوف الذي كان مسيطرا على الشارع المصري منذ نكسة ١٩٦٧، وعلى الوقائع الحية المتمثلة في الهياكل البشرية والحديدية والجثث المتناثرة في كل مكان من أرض المدينة التي شهدت أحداث القتال، والصراع الذي دار بشراسة في شوارعها، وفي بيوت سكانها بل في داخل نفوسهم أيضا، وهو ما يمثل المعنى الحقيقي الذي حقق من خلاله الإنسان المصري شيئا عظيما أيضا لسمه النصر على الخوف وبالتالي على عدوه، بعد أن عاش تجربة الموت بكثافتها وزخمها العنيف، وعاش معها لحظات الضياع والخوف والجزع في عالم ملئ بالغربة المجردة من نوازع الإنسانية.

إن الحضور الطاعى لإشكالية الحياة والموت في أدب الراوي، واستثماره هذه الإشكالية بصور مكثفة، في تجسيد حواضعات ومأسوية الحياة المحاصرة بالموت من كل جانب، قد أثري أدب الراوي بخاصية سرديّة جعلت من أدبه وأبداعه القصصي والروائي يحمل خصوصية، وتفرد استهدف بها الإنسان المعاصر بقضاياها الحلمية والواقعية من منطلق إشكالية غاية في الأهمية والحساسية في المضمون الأدبي المعاصر. ولعلنا نجد في هذه العبارة التي لستهل بها الراوي قصة "الرجل والموت" من مجموعته التي تحمل نفس الاسم ملحا هاما يحدد ماهية هذه الرؤية الفلسفية في أعماله القصصية والروائية السابقة والتي يتبين فيها أن إشكالية الموت تطبق على المرء في

الزمان والمكان المحددين له ولا خيار له من الهروب منه: "هتف بي الصوت أول مرة بعد مرور يوم على الواقعة. أخذتني سنة من النوم الخفيف وسمعتة همسا في أذني: قم، قم إليها الرجل وتحرك وإلا عليك الموت وحول لحملك وعظامك إلى تراب، تحرك وإلا قضى عليك الموت وأنت مكانك. وأظن أنني اكلم نفسي وأهمس حيث لا يسمعي أحد. ومرة ثانية أثنائي الصوت كالهسيس في أذني، صوت غريب علي: نم، لا تتحرك أبقي في مكانك ولا تقم أبدا حتى يأخذك الموت". كذلك فإن أهدائه لهذه القصة علي سبيل الخصوص الي صديق عمره "ضياء الشرقاوي" والذي رحل في مقتبل العمر يعطينا دلالة إيحائية أيضا لفكرة الموت التي تسيطر علي معظم أعمال الراوي القصصية والروائية حتى في طريقة إهدائه لأعماله الأبداعية خاصة هذا الأهداء الذي أهداه للكاتب الراحل ضياء الشرقاوي، وهو ما جاء موافقا لهذا الملح الذي يسم أعماله بهذه السمات الخاصة.

كذلك نجد أن الطفرة التي قفزها الراوي في قصته الطويلة "الجد الأكبر منصور ١٩٧٢" والمتأثر فيها إلى حد ما برواية الأديب الكبير نجيب محفوظ "أولاد حارتنا"، واستخدم في معمارها الفني هذا الجو الأسطوري المليء بالأحلام، والكوابيس، والحقائق، والجو الصوفي بلغته ودلالاته المفعم برموز الصوفية، وإشاراتهم، ومفردات لغتهم الخاصة والتي أستخدم بعض منها في التعبير عن رؤيته الخاصة بقضايا الإنسان المعاصر، والخوف الذي يمتلكه في كل ما يحيط به من جوانب غيبية، والتمرد الذي يساوره في مسيرته الأدبية. وتصارع الغرائز وتشابكها، وجهاد النفس، والحقيقة الأدبية الراسخة التي يمارسها كل كائن حي طالت به الحياة أم قصرت وهي حقيقة الموت، يبدو ذلك واضحا في شخصيات "الشيخ سرور"، و"سارة" في رواية "الجد الأكبر منصور" الذي عاش الحياة بصفاتها ونقاها، ثم أنهى أمره بضربة واحدة أطاحت برأسه وسط حشد من مريديه و أصفياته.

كذلك نجد أن أهم الخصائص التي يتميز بها عالم الراوي القصصي هو الاحتفاء بخاصية المكان. والمكان هنا ليس هو المكان الجغرافي المحدود، ولكنه المكان المطلق اللامحدود الذي ربما يستشرف الوجود كله. المكان الرامز الذي يحقق التماسك الأبداعي لآلية السرد في أعماله الروائية والمستفاعل دوماً مع طبيعة الشخصية ولأن ذلك فيما يحدث من ممارساتها على طبيعة المكان الحسي والمعنوي: "والمكان في العمل للفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات، ورؤية غائرة في الذات الاجتماعية. ولذا فإنه لا يصبح غطاء خارجياً أو شيئاً ثانوياً هامشياً يمس الأطراف من بعيد، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً بالعمل الفني متمزجاً بيناته، وهذا هو ما جعل الراوي يحتفي به ويجعله أحد الأبعاد الهامة في بناء قصصه. نجد ذلك واضحاً في قصته الطويلة "الزهرة الصخرية" والتي عبر من خلالها عن واقع خيالي سحري لجأ فيه إلى الرمز والملاحق شبه الأسطورية التي بنى منها عالماً سحرياً له خصوصيته و له كثافته الغير مألوفة أحتفى فيه الراوي برؤية تشبه إلى حد كبير أنماط العالم الخارجي الخيالية، وهو علاوة على ذلك عالم إيحائي يعبر أيضاً عن رؤية جمالية سبق أن تواجدت بالحاح في أعمال الراوي السابقة، حيث مزج فيها بين الطبيعة ومنطقها المرتبط بفكرة الحياة والموت وبين فلسفة الأشياء وتأثيرها على العلاقات والممارسات الإنسانية الرامزة، وكذا الجانب الخيالي الدال على عمق العلاقة بين الإنسان والموت، وبين الإنسان والمفارقة الكبرى التي تفصل بين هاتين الفكرتين.

إشكالية المعنى في "الزهرة الصخرية":

المفارقة بين الحياة والموت كما قلنا هو للمعنى الذي لجأ إليه الراوي في إبداعه القصصي والروائي للتعبير عن مسألة الإنسان في أي زمان ومكان، وقضيته الكبرى التي تؤرق مضجعه دائماً من خلال البحث فيما

ورائها، وهي أشكالية معقدة، دائما ما تتناول البحث عن الإنسان من خلال الوجود، وما هو موجود أصلا ولا يستطيع الإنسان أن يدرك كنهها بواسطة عناصر أدراكه ووعيه بواقعية الحياة التي يحياها. وهذه التيمة تبرز واضحة جليلة من خلال تجسيد الكاتب لما وراء الواقع من أحلام و رؤي تعبر عن بحث الإنسان عن نفسه بآلامها وآمالها، وخوفه من المجهول الغامض الغرائبي في بعض الأحيان، وعن محتويات خطيبته في هذا الوجود، ونزواته الذاتية العابرة التي كثيرا ما تتحطم على صخرة الواقع، وعن غريته الأزلية وتمرده على واقعه الخاص، وبحثه الدائم الدؤوب عن التغيير والتبديل والمعرفة، وعن حنينه الي واقعه الخاص الذي درج عليه في كل حياته، وتمسكه بطابعه الذاتي، وتطبعه بخواص بيئته التي نشأ فيها وعاش مجريات أحداثها، وعن حقيقة وجوده في هذه الحياة وما وراء واقعه من تغيير محسوس، ورغبة عارمة في الوصول الي لحظات الحرية، والمواجهة المصيرية والمحتومة لحدث الموت بكل أبعاده الخاصة والعامة. لقد جسد الكاتب ما وراء الواقع بدلالاته ومحاوره المعنوية في هذه القصة من خلال تحطيم المؤلف، وإحتفائه بشخصيات هي أقرب الي الشخصيات الأسطورية منها للشخصيات الواقعية، واقتربه من حدود إنزلاق الشخصية الي هاوية الجنون خاصة في هذا المكان الذي جعل منه الكاتب محور الحدث وبؤرة الدلالة.

ولعل الحاجز الذي وضعه للكاتب بين شخصية 'إسماعيل' وهو الشخصية المحورية في النص، وشخصية الكاتب الضمني في الرواية - وهو الراوي- وبين عودته الي واقعه الأول عن طريق اللجوء الي زعره في هذا المكان ودفعه الي التأقلم مع عالم 'الزهرة الصخرية' بغرابته وتقاليدته الخاصة، وعاداته الغير مألوفة، وأبرز المعنى الذي أراده من أظهار تيمة المفارقة في حياة الشخصية بين واقعه المديني القديم وواقعه الجديد في هذا المجتمع الجبلي

المعزول عن الحياة المدنية والمأهول بكل ما تحتويه الحياة فيه من مقومات مصنوعة من الفكر التخيلي للكاتب، منفردا بالترميز عن الإنسان المعاصر وتحديد مصيره الجديد في هذا المكان الذي تبرز فيه الطبيعة بحقائقها المثالية والتجريدية وبكل ما تحتويه من أشياء تمثل المعنى الحقيقي وراء موقف الإنسان من الحياة وموقفه أيضا من تجربة الموت التي تمثل قمة الغربة في هذا الوجود المطلق.

وقد استخدم الراوي الحلم في توجه آخر لإبراز المعنى المختفي فيما وراء الواقع في هذا المجتمع الجبلي الذي له فلسفته وحضارته الخاصة والذي يشارك فيه الإنسان الحيوان في كل مظاهر الحياة وممارستها، الخراف والماعز التي تملأ المكان بأصواتها وممارستها، وهي بذلك تحاول أن تضيف معنى خاص إلى هذا المكان الجبلي الموحش، معنى مستمد من خصوصية المكان نفسه، حيث يبرز الكاتب وظيفة هذا الحيوان في مسيرة الحياة في هذه البقعة المحددة ذات الطبيعة الخاصة من العالم، كذلك الفرس الذي يظهر ويختفي أمام أعين إسماعيل عند أفق الجبل المترامي الأطراف في مشاهد حلمية رامية لها دلالتها التأويلية، لقد برز للفرس الذي كان ينتظره إسماعيل، ولعل للفرس هنا هو رمز لهيكل الحياة القوي الذي سعي إسماعيل إليها وسعت هي إليه بكل عنفوانها وقوتها: 'أخذت أنادي به بيني وبين نفسي، وأنا أرقب ظهوره الغامض وانبثاقه من المجهول وسمعي مرهف لسماع وقع قوائمه البعيدة.. يا فرسي اقبل، أضرب الأرض والصخر بقوائمك القوية واسرع الي.. يا فرسي اقبل.. يا فرسي الشجاع اقبل ها أنا في انتظارك.. لا أعرف من أين ستأتي، من الوادي، أم من فوق الجبل، أم ستظل هكذا موجودا وغير موجود، تأتي ولا تأتي، نسمع صهيلك ونشم رائحته دون أن نراك.

تراءى لي هيكله من فوق الجبل، شبح قائم بلا معالم، يزغ كالنجم الأسود في هذا العراء، لكنني عرفته، لم اسمع ضربه قوائمه على الصخر

لكنني عرفتته، فقد سمعت صهيله، بزغ علي حافة الجبل، هناك في القمة، وحيدا عاليا، منتصبا في شموخ، يدق الصخر بقواتمه، يرفع رأسه الي اعلي ويصهل، لا يخاف السقوط" (ص ٣١). أن هذا المشهد الحلمى الذي عبر به الكاتب في دلالة خاصة يريد بها أن يوحى للشخصية بأن استمرارية الحياة في أي بقعة من البقاع إنما يجب أن تكون من خلال الصمود، والقوة، وأنتهاز الفرص التي لا تتكرر سوى مرة واحدة، ولعل الترميز بالفرس الرامز الي القوة والأصرار والمزمنة التي لا تعرف الكلال هي ما أراد الكاتب من خلال هذه التيمة التي أوجدها في هذا المشهد الحلمى للفرس الدال على كنه جانب من جوانب الحياة بأبعادها الرمزية.

لقد كان تجسيد الكاتب لرحلة " الراوى " الي " الزهرة الصخرية " وما صاحبها من مخاطرة ذاتية غير محسوب عواقبها في حد ذاته محاولة من الكاتب لإبراز الدلالات وراء ما يحتويه هذا المكان من مجهول وغموض، وحقائق لها خصوصيتها، كما أن التمهيد للدخول اليه بكل غرائبها، وإبراز عنصر الاستسلام لما وراء المجهول وراء رحلة لا يعرف أي مصير ورائها هو المعنى الذي يمارسه دائما الإنسان منذ بدء الخليقة، وهو ما جسد وقائعه الكاتب في هذه الرواية الغرائبية من خلال الغربة الجسدية والنفسية العنيفة للإنسان المعاصر المتمثل في شخصية "إسماعيل" الباحث عن مقومات الحياة، وحقائقها اليومية التي تبدو في بعض الأحيان ملفزة له، وملينة بالمتناقضات والمفارقات العجيبة، وبما تحتويه من أسرار الكون، وعجائبه، وأساطيره، يتبدى ذلك من خلال موافقة إسماعيل علي العيش في عالم غير مألوف لديه، ولا يوجد بينه وبين هذا العالم أي ارتباط من أي نوع، إلا أنه مدفوع دفعا السي هذه الرحلة بقوة جبرية، وكأنها قدره ومصيره المحتوم الذي لا مهرب منه ولا فكاك من حتميته، حتى أنه عندما أراد العودة من حيث جاء وجد أمامه الطريق موصدا، وسبيل اللاعودة والمتمثل في الشيخ عسران قائما

أمامه كالجدار، وهو الذي كان يدفعه دفعا الي هذه الرحلة حتي أنه صعد معه الي قمة الجبل ومكث معه غير قليل ليطمئن "إسماعيل" إلى واقعه الجديد. وقد حقق الكاتب هذا المعني من خلال هذا المكان الغريب الذي شكل منه حدث القصة ومشاهدها المختلفة، وحدد أطر الشخصيات الواقعية والرمزية أيضا "الشيخ عسران" الذي مهد للدخول لأحداث "الزهرة الصخرية" الشخصية الحاضرة في ذاكرة وضمير "إسماعيل" الشخصية المحورية في هذه الرواية، "إسماعيل" الراوي لهذه الأحداث والممارس لوقائعها، الرجل العجوز القابع في تجويفه الصخري بجوار الرفعة، لايفلتر مكانه إلا لإحضار من يريد الي الزهرة الصخرية، وهو حين يغادر مكانه لأول مرة إنما يغادره الي كهف الموتى، قصره، المرأة الرامزة الي الحياة واستمراريتها بحيويتها المتدفقة، وجسدها الشاب المعبر عن فتوة الحياة وقوتها، كذلك وظيقتها الطبيعية كأمرأة تحنو وتخدم وتساعد.

هذه الشخصيات المحددة والمحركة لحدث قصة "الزهرة الصخرية" والتي تشبه الي حد كبير الحلم الكبير الذي يعيشه الإنسان في هذه الحياة، وهي علي قلتها إنما ترصد الحدث وتبلوره وتبرز من خلاله دلالات الواقع ومعنى الحياة ومغزى الوجود. ولعل الرموز القابلة للتأويل في مشهد الحلم الذي احتضن فيه هذا المشهد خلاصة المعني الخاص بوضعية إسماعيل وتجاوبه مع واقعه الجديد، وهي أيضا تجرنا الي الحديث عن الحقائق المجردة التي مهدت لتقبل إسماعيل لركوب هذه المغامرة دون التفكير في نتائجها، فقد كانت شخصية الشيخ عسران بقوتها وعنفوانها الخاص وشخصية الشيخ عثمان يغموضها وسحرها وتلقائيتها وتأثيرها الخاص علي إسماعيل، خاصة حديث الشيخ عثمان عن عادات وتقاليد الحياة تحت الجبل وفوقه من أهم الأسباب التي بهرت إسماعيل بهذا العالم الساحر، وجعلته لا يتردد في ركوب المصاعب التي واجهها في رحلته الطويلة الي هذا المكان

سواء في البر والبحر، كما أن عنصر المكان وعبقه الخاص كان هو الآخر أحد العناصر الهامة وراء قبول إسماعيل لهذه المهمة الخاصة حيث أن هذه المناطق الجبلية الوعرة كانت تمثل له نوعاً من التحدي.

والمكان علي غرابته ملئ بمظاهر الحياة التي حاول إسماعيل أن يتأقلم معها وأن يعايشها رغماً عنه، حتي يلقها في النهاية. فهو يحاول الاقتراب من الرجل العجوز الذي يقبع في تجويفه بين الصخور، وأن يقيم معه علاقة ود وألفة، وينجح إسماعيل بعد عدة محاولات أن يقيم هذه العلاقة، فيعد أن كان الرجل العجوز يشيح له بيده عندما كان يريد الاقتراب منه، أصبح يدعوه لتناول الطعام معه، كما أنه يحاول أيضاً أن يكون واقعياً في وظيفته التي جاء من أجلها الي هذا المكان عن طريق التفاني في إعطاء تلاميذ المدرسة دروسهم اليومية، والاقتراب من عالمهم الطفولي العجيب شيئاً فشيئاً، كما أنه كان يحاول ألا يثير القروء الذين يسكنون بجوار هذا المكان، ودائماً ما كانوا يتطفلون عليه أثناء الليل حتي لا يثير معهم معارك أو عداوات هو في غني عنها في مثل هذه الظروف، ويحاول أيضاً أن يبعد عن خواطره شبح من سبقوه الي هذا المكان من مدرسين، وتلك النهاية التي أنتهي اليها كل منهم، مما سمعه من الشيخ عسران والرجل العجوز والشيخ عثمان صاحب المدرسة.

ولعل النهاية المفتوحة التي تركها الكاتب في نهاية النص، والتي وضحت من خلال الأوراق التي أعطاهما الشيخ عسران للراوي عن سر اختفاء إسماعيل فوق الزهرة الصخرية تنكأ علي دلالة تساؤلية وهي، هل هذا الاختفاء هو إغلاق لصفحة مثل كل الصفحات التي تطوي في هذه البقعة من العالم ؟، أم أن هذا الاختفاء هو البداية: "وقال إن اختفاء إسماعيل لم يسبب قلقاً لمواطني الزهرة الصخرية لأن ظاهرة الاختفاء تكررت من قبل وهو اختفاء محمود وليس اختفاء خبيثاً".

لقد كانت غربة أسماعيل في هذا المكان الموحش البعيد عن مظاهر الحياة الطبيعية أمراً بالغ القسوة والتعقيد خاصة في أيامه الأولى، حينما كان الجميع ضد هذا الوافد الجديد، الرجل العجوز الذي يمنعه من أن يقترب منه، و القسود التي تزحف إليه ليلاً تتشمم رائحته، حتى الطبيعة بقسوتها كانت تقف ضده، ولعل هذا الجو الكابوسي شبه الأسطوري الذي أحتقن به الكاتب في رواية الغرائبية " الزهرة الصفراء " كان أحد العلامات الهامة في سبيل تجسيد معنى الحياة والتميز بمحاولة اكتشاف بذرة نقية من بذور الحياة التي نحياها. تماماً كما جسد هذه المعنى في روايات مشابهة كل من يوسف القعيد في رواية " الجفاف "، من خلال نفس شخصية المدرس الذي كان يقضي وقته مغترباً عن الدنيا ولا تربطه بها إلا هذه الخطابات التي كان يرسلها لنفسه بأسماء سيدات حتى يوهم أهل القرية التي كان يعمل بها بأهميته الذاتية، وكان هو الإنسان الوحيد الذي صدق هذا الوهم الزائف حتى أنهى به الأمر السي الجنون، وكذا سعيد بكر في رواية " الفياقي " من خلال شخصية المدرس المغترب في هذه القرية النائية في إحدى دول الخليج والذي كان يتعامل مع الواقع بتلقائية خاصة، إنطلاقاً من محاولته إيجاد نوعاً من التوازن والتعاضدية مع غربته في هذا المكان الموحش، ولكنه يعود من حيث أتى بعد أن اتهمه أهل القرية بأنه على علاقة غير سوية مع أحد لبناتها، وكذا إبراهيم عبد المجيد في رواية " البلدة الأخرى " من خلال الراوي الذي يعود إلى بلدته الأولى بعد أن عاش غربة جسدية ونفسية بالغة القسوة، عانى فيها قسوة العلاقات وفساد المكان، وفساد الحياة ولامعقوليتها. وأعمال روائية أخرى كثيرة تعالج إشكالية الإغتراب وما يدور فيه من ممارسات حياتية تثير الاهتمام "براري الحمي" لإبراهيم نصر الله، "جيل العنزة" لحبيب السالمي، "جبران تحت الصفر" ليجي يخلف، "الطريق إلى بلحارث" لجمال ناجي، و"مسك الغزال" لحنان الشيخ وغيرها.

لا شك أن المشاهد الغرائبية في رواية "الزهرة الصخرية" والتي وضع من ترتيب أحداثها غاية الكاتب من التمهيد لاستقبال طبيعة الحياة في هذه القرية ذات الطبيعة الخاصة القائمة فوق أحد الجبال العالية والمعروفة بغربتها ووعورتها وواقعيتها الخاصة، ولا شك أيضا أن عروج "الشيخ عسران"، و"إسماعيل" على أحد الأديرة أثناء توجههم إلى قرية "الزهرة الصخرية" كان أحد هذه التمهيدات التي حاول بها الكاتب التمهيد لاستقبال غرائبية الحدث والأحداث.

كما كان تجسيد مشهد الموت في الدير كان هو قمة ما يصبو إليه الكاتب في إبراز بعض المشاهد من فلسفة الموت المعبر عن كنه الحياة والتي يتقابل معه الإنسان أحيانا في رحلته إلى الأبدية: "دفعت الباب برفق، لأحت أرضية الحجرة في ضوء باهت ينفذ من كوة بالقرب من السقف. خطوت إلى الداخل. كان ثمة مصطبة في أحد أركان الحجرة فوقها إناء أسطواني طويل من المعدن له ولجهة زجاجية. اقتربت من الواجهة ودققت النظر. كان واقفا برءاته الأسود. يده مستريحتان فوق بعضهما البعض تحت صدره. وثقله طويلة متكسية. كان يحدجني بنظراته من خلف الزجاج. برأسه المستدير وعيونه المكملتين الواسعتين، وغطاء الرأس الأسود الموضوع بعناية فوق شعره. وأنبسيه الظاهرتين من تحت غطاء الرأس. كان واقفا هناك بشجمه ولحمه في انتظارى. أنتابنى أحساس بالخجل لأنى لم أطرق الباب مستأذنا الدخول عليه. ارتبكت، ترجعت خطوة إلى الوراء وثلثت مستجدا بالشيخ عسران. وجدتته هناك عند مدخل الباب في انتظارى. كان يرقبني، يراقب تصرفاتى وانفعالاتى.

قال الشيخ عسران: "إنه واحد من رؤساء هذا الدير، كبير المقام وله أفضال كثيرة في هذه البقاع لذلك فقد حفظوا جثمانه بعد وفاته في هذا الإناء تخليدا لذكراه" (ص ٣٨٠، ٣٩).

كذلك مقبرة أهل "الزهرة الصخرية" والتي دفن فيها الرجل العجوز
والتي ولجها إسماعيل مع "قمرة" وما تعكسه من تأملات حادة في واقع هذا
المكان الأسطوري المعبر عن ذات الإشكالية الإزلية: "قال موجودين هنا هم
موتى الزهرة الصخرية. الموت، إنه هنا، إنه يجذبني إليه، الموت يجذب إلى
الموت، أنه هنا فهذه الكتل المترصة في صفوف لانهائية". إن الجانب
الأسطوري الذي اكتشفه إسماعيل داخل الكهف، وما تحمله دلالة الموت في
هذا العالم العجيب، حيث السكون، والحياة والموت، إنما هو أجابة على أسئلة
كثيرة يسألها إسماعيل لنفسه في هذا المكان خاصة عندما صعد هو وقمرة
مرة أخرى إلى النور، ورأى بنفسه "قمرة" الرمز الوحيد في هذا المكان على
الحياة الحقيقية بأجل معانيها وأسمى تعبيراتها.

لقد كانت قمرة تمثل دفقة الحياة وروعها.. ومن ثم فقد كانت هي
المفارقة التي وجد فيها إسماعيل المعنى الثاني للوجود: "أجلس باصابعي فأجد
الجدار ليئا والقباب دافئة نابضة وتلصت من تحتى، دفعتني بعظمة حوضها
ورفعت خصرها إلى أعلى، حاولت الاستدارة بجذعها واعطت صدرها
للأرض وكادت تهبط واقفة، لكنى امسكتها من كتفها وهبطت بها من جديد
وقد انفصل عنها ردؤها، فلاح لي ظهرها كله صخرة منحوتة يصعب
تسليقها.. واحده من الصخور التي تحيط بخيمتى، وهالتي أن الوشم الذي على
بطنها قد التفت من الأمام إلى الخلف وصعد فوق ردفها المستديرتين على
شكل زهرتين، ثم التقيا وهما يصعدان على ظهرها الأملس الأسمر الجميل
فى شكل طائرين يمارسان الحب واجنحتهما مفروده، تختفى أطرافها تحت
أبطها.. قوسيت ظهرها وطرحتنى من فوقها وأسرع عارية، بعيدا عن
المر المؤدى إلى الكهف.

كانت الشمس تستقر فى مغيبها، وقمرة تبدو فى غيش الغروب
صخرة رمادية تعدو.. وعدوت وراءها وملابسى تتساقط منى وتتلفت نحوى

ثم تضحك وتواصل العدو وكأنها تحثي على الاندفاع نحوها.. وتخطينا
التجويف الصخري مكان الرجل المعجوز الراحل، واتجهنا نحو الخيمة فاعتقدت
أنها ستتوقف عندها وتدخلها، لكنها تجاوزتها واستمرت العدو عارية تجاه
قرية الزهرة الصخرية.. وأنا أعدو خلفها".

سطوة المكان، والواقع المهمش في رواية "ليالي غريبال"

إن سطوة المكان.. في واقع مهمش
يحول هذا المكان إلى بؤرة تفرز كل
أنواع المسكوت عنه.

ش. ب

يحتل المكان في الرواية الحديثة مكانة فاعلة لها دورها المهم والمؤثر في إضفاء رؤية خاصة تعبر عن واقع ما يحتويه النص من أفكار، ومعاني مضممة تجسد عالم الكاتب، ورؤيته الخاصة تجاه الحياة حول هذا الواقع، حيث يعتبر المكان واقعا له حضوره الخاص، وسطوته المؤثرة داخل النص الروائي، لإحتوائه على كثير من العناصر المكونة لمستويات النص المختلفة، الحدث، والمواقف، والشخصيات، والإيقاع، واللغة، والسرد، وجهة النظر، وسائر المكونات الأخرى المستخدمة في البناء الفني للنص الروائي والتي يعتمد عليها السارد في تأطير العالم الخاص بهذا النص، وتشكيل ملامحه، ومن ثم فإننا نجد أن المكان يتجدد تخييليا عبر الممارسة الواعية للكاتب من خلال علاقته الحميمة بكل دقائقه، أيضا من خلال معاشته معايشة كاملة،

ومعرفته بكل ما يحتويه جغرافيا واجتماعيا، كذلك من خلال الفعل الرمزي. المتغير والمحتوى على تاريخ سوسيولوجي محدد لوجه من أوجه الواقع الاجتماعي للطاغى الذى يحتويه هذا المكان. وهو فى حد ذاته يؤثر إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن المتغير حتى لتحسبه الكيان الذى لا يحدث شئ بدونه، كما إنه فى النص الروائى يعتبر أيضا نوعا خاصا من الاختيار الوصفى لشكل الحياة، والاختيار هنا فى حد ذاته يعتبر- إذا صح هذا التعبير- لغة سردية موحية لها دلالتها وتأويلاتها الخاصة، وهى بالدرجة الأولى معبرة عن أبعاد مفترضة ذات شكل، وسطوة، وحلم، وواقع، وزمن ملئ بهوية، وشكل من أشكال الممكن والمستحيل فى الواقع الإنسانى العنيف، والمكتظ أحيانا بعدد كبير من الحدود، والتصورات، والشحنات الجمالية، والتلقائية المعبرة عن هواجس يفرضها الإنسان على طريقة حياته وممارساته الخاصة بما أوتى من سطوة، وبطش، وحواس متغيرة على مر الزمن.

سطوة المكان:

ولعل سطوة المكان فى النص الروائى تكمن أحيانا فى تلك المحاولات التى يفرضها الواقع العنيف المغيّب عن الوعي والضارب بجذوره العميقة والقاسية داخل الذات، وأيضا داخل المجتمع نفسه من خلال تلك السيطرة التى تفرضها بعض الشخصيات القمعية المتسلطة على من يعيشون فيه، فسطوة المكان تستمد خطوطها من المواجهات التى تحتويها مستويات الصراعات الدائرة بين العديد من الشخصيات فى هذا المكان، حيث ينشأ حصار خاص يلف المكان ويعطى له خصوصية محددة يفرز من خلالها حماقات وخطايا ورذائل تبصم المكان نفسه ببصمتها الغاشمة، ومن سطوة تلك الشخصيات وهيمنتها تتحكم هى فى التشكيل الخاص بالتاريخ السرى لخصوصية ذلك المكان وكذلك نشأته، بل وتطوره الحتمى أيضا، ولا شك

أن صنف الشخصيات التي تسكنه، وتحوله إلى بؤر مغلقة مغيبة القانون، وتمارس فيه كل أنواع المسكوت عنه بطريقتها الخاصة، وعلى مستوى الواقع، حيث تدخل هي الأخرى في رهان مع نفسها لتحقيق أكبر معدلات السطوة والهيمنة داخل البؤر المنتشرة في هذا المكان. وحيث تجرد سطوة المكان وإشكالياته الخاصة هذا العالم المطروح على الساحة من كل المعاني والعلاقات المرتبطة بالإنسان ومن ثم فهي تتركه وجها لوجه أمام قضايا وهمومه الخاصة، والعلامة، وإشكالياته التي يصطدم بها حتميا في واقعه المعيش، كما أن علاقة الشخصية بالمكان نفسه تنفجر عن روى وإنعكاسات خاصة تشكل تجربتها على مستوى الواقع وتوجهاتها المراد تحقيقها بأى وسيلة من وسائل التحقيق سواء أكانت مشروعة أم غير مشروعة.

ففى رواية "ليالى غربال" للروائي مصطفى نصر، ومن خلال رؤية سوسولوجية لطبيعة الحياة فى "حى غربال" أحد الأحياء الشعبية المعروفة فى الإسكندرية، يجسد الكاتب فى بانوراما سردية متتابعة معالم الحياة الاجتماعية وسمطوتها فى هذا المكان المهمش، حيث تتواجد العديد من البؤر الإنسانية المفرطة فى دونيتها، والتي تكون فى الوقت نفسه التركيبية السكانية لهذا الحى الشعبى المكون من مزيج من نماذج بشرية نزحت من صعيد مصر، ومزيج آخر من نماذج بشرية وفدت إلى الإسكندرية من بقاع مختلفة لتكون فى النهاية شريحة إجتماعية جديدة لها خصائصها وطبيعتها الإنسانية الجديدة، وطرات عليها عوامل التغيير والتبديل على مر الزمن حسب المتغيرات الاجتماعية التي يمر بها المكان نفسه، ومن ثم فقد فرضت سطوتها وهيمنتها وطريقة حياتها الجديدة على المكان الجديد من خلال تركيبها وجبلتها الوافدة بها، والمحملة فى نفس الوقت بأنثروبولوجية الحياة التي كانت تحياها قبل ذلك، ولا شك أن آمال الثروة والجاه تداعبها، والحياة المدنية السهلة المتحررة فى هذا المكان التي إنتقلت إليه هي التي تراودها فى أحلامها،

وتسعى هي بكل الوسائل والطرق المشروعة وغير المشروعة في الوصول إليها، كما أن سطوة المكان الجديد في "حي غريال" بعنفها وقانونها الخاص قد فرضت عليها علامات ميزتها، وجعلت ممارساتها تستمد أصولها ولبعادها من خلال المكان نفسه، ومما يحتويه من عنف وطغيان وقسوة وقهر وظلم.

وحيث يستمد المكان مطوته من كل تلك العناصر التي تحيله إلى مستنقع موبوء بكل أنواع الرذائل، الدعارة، المخدرات، السرقة، الخيانة، الشخصيات المريضة المأزومة، كما تكثر به المهن الحقيرة التي يمتنها معظم سكان المكان ومن يدور في فلكهم من صبية ونساء وشباب، مثل مهنة الزبالين، وتجارة الممنوعات، وتجارة الورق الدشت الذي يجمعه الزبالون وغيرهم من الطرقات، ومهنة بيع الملابس التي يمر بها البائعين على المقامى وفي الطرقات، وغير ذلك من المهن المتواضعة، كما يحمل المكان أيضا داخله - وكما تصوره الرواية - علامات تحدد معالمه وتجعله معروفا بخصوصية ساكنيه ومهنتهم وممارساتهم الحية، ويعتبر الطرح التوثيقي للبنية الاجتماعية التي جسدها الكاتب لهذا المكان داخل النص، من خلال الشخصيات المتواجدة داخل ثلاث حارات حددها للكاتب بحارات تعمان وبسطاوى والنجعوى. ومما يدور داخلها من حياة إنسانية مأزومة معقدة ومهمشة، وعلاقات اجتماعية متدنية ملوثة بالمتناقضات، ولكنها في نفس الوقت حياة لغنية بالدراما الإنسانية المستبدة التي تعكس وجها من الوجوه المريضة والمتحولة في هذا المجتمع المأزوم، ولا شك أن مجتمع "حي غريال" المهمش دائما من خلال ساكنيه، هو ما أراد الكاتب أن يعبر عنه في هذا النص الجديد وأن يبرز من خلال مظاهر القبح المتوطنة فيه رؤى جمالية تستهدف النص الروائي المعاصر، حيث يحاول الكاتب من خلالها إستلاب الواقع القبيح المهمش المزرى، وتحويل طبيعته الخاصة إلى واقع تخييلي له جمالياته الفنية، وفي نفس الوقت يحمل معه إدانه لهذا الواقع وتعرية المجتمع وتعريفه

بما يدور داخله من ممارسات وتجارب معيشية قاسية وعنفية، من خلال استخدامه شكلا فنيا خاصا يأخذ من القصة القصيرة والرواية بنيتهما الخاصة، ويمزجهما في نسيج جديد من خلال متواليات قصصية مستقلة الشكل، لكنها تتتابع سرديا عن طريق المزج بين الواقع والتخييل، ويتكأ فيها الكاتب على السرد الحكائي المباشر، المتواتر والمتتابع، ويستخدم في بنيتها الفنية إيقاعا لغويا حكايا يأخذ من نفس الواقع المحكى مفردات أزمانه وعناصر تشكله.

ويعتبر هذا الأسلوب الفني الذي استخدمه مصطفى نصر في هذا النص والذي نجح في مزج خطوط سلوكيات شخصياته، ورسم صيغة جديدة من صيغ الواقعية النقدية التي تدين المجتمع وتعرى ممارساته، وتبرز الزيف والتشويه المخيم على سلوكياته، وهو إمتداد لنفس الخط الذي بدأه الكاتب في روايات "الصعود فوق جدار أملس"، و"الجهنمي"، و"جبل ناعسة"، و"الهاميل"، و"شارع البير"، و"سوق عقداية"، و"المساليب"، وغيرها من النصوص الروائية التي شكلت عالمه الروائي الخاص.

تهميش الواقع

ولعل الواقع المهمش في رواية "ليالي غريبال"، وملامح المسكوت عنه في ممارسات بعض الشخصيات المحركة لإطار الحدث المتنامي والمتصاعد وهو الممثل للبنية الأساسية التي اعتمد عليها الكاتب في تأطير هذا العالم، وبلورة معالمه، فجميع الشخصيات المتواجدة داخل نسيج النص جزئيه الرئيسيين "السنجاوية"، و"حصارة نعمان" خرجت كلها تقريبا من معطف التهميش ورضيت به، وقلعت بما فيه، بل وشاركت في تعميقه، حتى تلك التي وجدت نفسها تحقق بعض طموحاتها بطرقها الخاصة، فإنها أيضا وجدت جزءا كبيرا من هذا التهميش قد تحقق من داخلها، واستبدت بشخصيتها وبصمها ببصمة خاصة من خلال رغباتها الداخلية الدنيئة التي تلعب دورا

هاما في رسم طبيعتها الأنتهازية، وتركيبتها الخاصة المجدولة على الأنتهازية، مثل شخصية "عباس الأعور" تلجأ الورق الذي نمت ثروته واشترى الأرض، وأصبح ذا كرش كبير بعد أن كان ضعيفا وذا بنية ممصوفة: "الذين جاءوا إلى غربال قبل عباس الأعور، يذكرونه عندما جاء من الصعيد، كان نحيفا ممزق الثياب... ينام في حفلة بيت أم متولى"، لكن اطماع عباس الأعور لم تقف عند حدود معينة إنما استمرت في الصعود، فقد استولى على أموال ومدخرات التسول الخاصة بسنتية، بعد أن تزوجها وتسبب في موتها بحسرتها بعد استيلائه على تلك الأموال، واشترى بها الخرابة الكبيرة التي حولها إلى شونة كبيرة الورق الدشت الذي يتاجر فيه، وعين أبنها "على الأكديغ" حارما عليها، ثم سرعان ما تخلص منه لأنه كان يذكره بأمه سنتية، منذ ذلك الوقت ونجم "عباس الأعور" في صعود مستمر حتى أصبح هو وأحد التجار الوحيدين في الإسكندرية اللذين يتعاملان مع شركة الورق في توريد ورق الدشت، ولهما طرقهما الخاصة في الوصول إلى رئيس الشركة والموظفين التابعين له والذين في يدهم مقدرات الأمور، وعندما مات رئيس الشركة بدأت أحوال "عباس الأعور" في التدهور، وجاء رئيس جديد رفض التعامل مع من كان يتعامل مع الرئيس السابق لذلك بدأت أسهم "عباس الأعور" في النزول منذ ذلك الوقت.

كذلك كانت شخصية "توحيد" بتركيبتها الخاصة منذ أن كانت في بلنتها (١) في الصعيد ومنذ أن فكت وثاق حبيبها "حسان" الذي ربطه أبوه في السخلة ليؤديه، وهربته إلى محطة السكة الحديد ليسافر إلى الإسكندرية حيث كان أبوه دائم الأذى له، وهي تعتقد أنه لا بد عائد ليرد لها الجميل ويتزوجها. لقد كانت شخصية توحيد تتعامل مع المواقف من منطلق التمرد والأنتهازية وعدم القناعة بواقعها الأنثوي بل كانت لها طموحاتها الخاصة المختلفة تعلمنا عن طبيعة بنات جنسها في بيئة مثل بيتنها الصعيدية التي لها تقاليدها وعاداتها

الخاصة، حتى إنهم عندما أجبروها على الزواج من "عبد الحميد" شقيق "حسان" أشرت على النزوج إلى الإسكندرية، إلى نفس المكان الذي يقطن فيه "حسان". ومن هذا المكان، من حي غربال بدأ نجم "توحيدة" وأسهمها في الصعود، ذلك بعد أن باعت نفسها في صفقة رابحة إلى "عباس الأعور" نظير أن يكتب باسمها قطعة الأرض التي عليها الثونة القديمة. وبدأت في تجارة بقاليا الدخان، وبدأ المال يعرف طريقه إليها، وأنجبت الولد سيد والزينة اللذين شهدا تجربة أمهما في الحياة، لكنهما فشلوا في السير على خطاهما، لإعتمادهما عليها في كل شيء، كما أن تصرفاتهما وممارساتهما الحياتية هي الأخرى كانت تنبع من هامشية الحياة المتواجدين داخلها، فالزينة لم تكن جميلة، وكانت تحب الولد "سعد" ولكن أمها زوجتها لعوض رغبها عنها، وكانت نقودها هي السبب في هذه الزيجة، ويبدأ نجم عوض في الصعود في حي غربال من خلال عمله في شركة الغزل وتجارته في الملابس لعمال الشركة بمساعدة "توحيدة" التي أعطته رأس المال اللازم لذلك، وكان صعود النجم هنا كان تسلسلا بدأ بعباس الأعور ثم توحيدة ثم عوض وكل منهم كان يصعد بنقود من قبله، ويظهر على الساحة "على الأكدغ" ابن ستيتة الذي صعد نجمه هو الآخر حين عمل مع أحد الراقصات التي اشترت له محلا في سوق ليبيا وراجست تجارته وعاد إلى حي غربال وهو يلعب بالفلوس لعب كما يقولون، ويعرض للزواج على كريمة ابنة "عباس الأعور" التي كانت محط أنظار الجميع.

صيرورة الشخصية والمعنى المضمرة

إن قارئ مصطفى نصر لا بد وأن يتلمس تجسده لتلك العلاقة الفعالة والنشطة والمتبادلة بين الكائن والمكان الروائي، ومن خلال تلك العلاقة التفاعلية يبرز التشابك والتداخل بين السطوة التي يفرضها المكان على الجميع وبين الواقع المهمش للشخصية في أعماله الروائية والتي يجيد الكاتب تصويرها

وطرحها داخل الحدث والموقف الدرامي الراصد لموقف الشخصية وعلاقتها مع الواقع المطروح. والشخصية الرئيسية في رواية "ياللى غربال" هو المكان نفسه كما صورته الكاتب، سواء كان هذا المكان هو "القرية (أ)" في صعيد مصر والتي أتت منها العديد من شخصيات الرواية، أو هو "حى غربال" التي سميت بأسمه الرواية، واستقرت فيه بعض شخصياتها ومارست فيه حياتها، أو هو "حارة نعمان" التي شهدت أحداث القسم الثاني من الرواية، هو المكان بكل ما يحمل من سمات خاصة وبكل ما يحتوى من شخصيات مهمة تحاول أن تتحول من حالة أولية تتفاعل فيها مع كل جديد يحاول النفاذ والولوج داخل المكان لتعيد تحويل صيرورتها إلى حالة جديدة متحررة، تتلائم مع واقعها الجديد، وقد حشد الكاتب لهذا العمل العديد من الشخصيات والمواقف المتناقضة المليئة بالتفاصيل الوصفية والذاتية والهامشية أيضا حتى يعطى الإطباع المراد تحقيقه لخدمة المعنى المضمّن الذي يريد التعبير عنه داخل النص.

إن نزعة إشاعة التفاصيل، وإزالة الحواجز النفسية داخل الشخصية، ودراسة الإنسان من خلال الفعل الصريح الذي يقوم به ويقدم عليه دون مواربة ولا خجل هو أمر يضفي مسحة من التوتر الدائم داخل العلاقات الإنسانية المتشابكة والمعقدة والمتأزمة دائما بين الشخص وهو ما نلاحظه في قسمي الرواية "النجاوية" و"حارة نعمان".

فمثلا حينما أراد الولد سيد ابن توحيد أن يتغيب عن الجيش، اتفق مع أصحابائه حسن بن عزيزة ومحمد على أن يكتب إلى رؤسائه في الجيش أنه سيتغيب لحين الثأر لعرضه، وبسبب هذه الرسالة إنقلبت الدنيا في حارة نعمان وحضرت ثلاث سيارات للشرطة إلى منزله، واضطرت الشرطة إلى الإقامة في منزله لمدة أيام لحراسة أخيه الزينة التي كانت قد وضعت مولودها: "الولد سيد سرق بنك.. فهم لا يأتون بهذه الكثرة إلا لسرقة بنك". (ص ٥٦). إن

هذا التصرف من بعض الشخصيات يعطى إحياء بمدلول الممارسات الإنسانية التي يفرضها المكان على شخصياته المهمشة التي تعيش على أرضه. كما نجد أن الكاتب أيضا يتجه بلوحاته الدرامية الإنسانية في الرواية إلى مناقشة قضية بعض الفئات المهمشة من الطبقات الفقيرة المأزومة، حيث تتشابك العلاقات وتتعدد الحياة من حولهم وتتأزم مستوياتهم إلى أن تصل بهم أحيانا إلى مستويات متدنية للغاية، من هنا نجد أن جوهر الحدث وطبيعة الشخصية والمواقف الدرامية المختلفة تتنوع لدى الكاتب، حيث نجده يلجأ إلى تجارب عديدة لبلورة الواقع وتعريفه والوقوف منه على عشرات المتناقضات الموجودة في هذا النص، الجنس والدعارة والسرقة وترويع الناس وغيرها من الأمور التي تحدث في المجتمعات المتدنية.

كما يجعل الكاتب البطل في قسمة الرواية غير واضح السمات، وإن كانت هناك ملامح تميز وتثير تظهر على بعض الشخصيات في بعض الأحيان لإلباسها عنصر التوهج والتمحور "شخصية عوض"، وشخصية "علي الأكدغ" في "حارة نعمان"، وشخصية "عزيزة"، وشخصية "توحيدة"، و"عباس الأعور" في "النجعلاوية"، و"حارة نعمان". فهذه الشخصيات ربما أصر الكاتب على أن يضفي عليهم نزعة التمحور ويجعلهم ينفردون بنزعة الصيرورة والتحول على الرغم من تناميهم الواضح خلال قسمة الرواية خاصة شخصية "توحيدة" التي برزت في الجزء الأول من النص كشخصية متفردة في طباعها، فهي متمردة على تقاليد أهلها بكل ما أوتيت من قوة حين تعلقت بحسان وغامرت بنفسها وهي لم تزال في قرينتها بالصعيد لتتقذه من بطش أبيه عليه، ثم متمردة على زوجها عبد الحميد شقيق حسان التي تزوجته رغما عنها واشترطت عليه أن ينتقل إلى الإسكندرية للإلحاق بحبيبها حسان، ثم هي متمردة على الواقع المحيط بها، تريد أن تحقق كل ما تصبوا إليه في عالمها بأي وسيلة وبأي ثمن (رسم مستقيل إنها سيد بطريقتها الخاصة.

البحث عن زوج مناسب لأبنتها الزينة) لقد حققت توحيد جزءا كبيرا من طموحاتها عن طريق المال، ولكنها فشلت في أن تحقق الهدف الرئيسي من حياتها في حي غريبال.

إن سطوة المكان كما أوضحنا في هذا الواقع المهمش الذي يعيشه 'حي غريبال' حيث لياليه المظلمة التي تحيل المكان إلى بؤرة تفرز كل أنواع المسكوت عنه، خاصة تلك الملامح الشبقية الضاربة بجذورها في كل شيء في هذا المكان، الجميع يتنفسون منها ويعيشون لياليهم من خلالها، لذلك نجد أن العنوان الذي اختاره الكاتب لهذا النص هو 'ليالي غريبال'، حيث رصد الكاتب فيه العديد من الأمثلة التي توضح هذه السطوة المتأصلة في كل شيء، فالعلاقات الجنسية والشبقية تتناثر في نسيج النص لتصنع منه نصا شبه برونو جرافى.

حيث نجد أن العلاقات التي صنعها عيس الأعور مع كل من 'سقيته' التي كانت تسكن الخرابة والتي تزوجها ليسرق نقودها الكثيرة التي جمعها من التسول، و'توحيد' التي اضطر أن يتنازل لها عن قطعة أرض لينال منها، وزوجة الشرطى التي حاول التقرب إليها بالهدايا والمال، وغيرهن من النساء اللاتى كان عيس الأعور يحاول معهن إرضاء لنزواته وعلاقاته الجنسية المأزومة، كذلك اللقاءات الجنسية التي كانت تتم بين 'الزينة' وسعد صديق زوجها، وإشتغال على الأذغ عند الراقصة 'توحة' بسبب فحولته الظاهرة، والعلاقات التي تمت في قسم الشرطة بين القوادة محاسن وبعض رجال الشرطة الشباب، وحكاية عبد النعيم الزبال والتصاقه بالمرأة التي كان يجمع الزبالة من أمام شقتها، كل هذه التجارب الجنسية التي تناثرت في نسيج النص والتي تدل على إنعكاس سطوة المكان على الشخصية المهمشة والتي تعيش حياتها الخاصة يمثل هذه الممارسات المتدنية المأزومة هي التي منححت للنص أبعاده وسماته الخاصة.

البناء الفني:

لا شك أن المتتبع للأعمال الروائية للروائي مصطفى نصر يجد أن الإيقاع الروائي في بنية أعماله يشكل عنصرا مهما، ورئيسيا في الكشف عن الرؤية في تناول النص في جميع أعماله الروائية تقريبا، حيث يرصد من هذا الإيقاع المحدد عالم الأمكنة والأزمنة والأصوات في حركتها وبنائها ومدلولاتها، ويرسم أيضا الخطوط الإيقاعية المنتظمة فيما بينها والتي تشكل بناء الرواية ومعمارها وهندستها، وقد جاء لرصد الوعي لهذا الإيقاع في رواية ليالي غريبال "صعودا وهبوطا من خلال الوضع الإنساني المتأزم لكثير من الشخصيات الروائية الرئيسية والثانوية على السواء، وقد نجح الكاتب في تعميق هذه الرؤية من خلال الرسم الوعي المدرك لطبيعة الشخصيات، وحركة السرد النشطة في معظم أجزاء الرواية، وأيضا في الاتكاء على تفتيت الحدث إلى جزئيات حكاية صغيرة تشبه الأرابيسك في بنائها، وفي إحداث أكبر تأثير في بلورة المواقف القصصية التي تكون هذا البناء الفني المشارك في إنشاء شريحة من شرائح الحياة التي تحمل قدرا من المساوي شريحة المدانة.

والبناء الفني في السياق العام للنص بناء يعتمد على معمار خاص له خاصية كسر الجمود في خط سير الحدث، ومحاولة تحقيق صحة دائمة داخله من خلال إستخدام خاصية المتواليات القصصية، ومحاولة تفتيت الحدث، وتقسيمه إلى مواقف قصصية قصيرة، تتجمع في النهاية لتكون النسيج العام للنص، خاصة في القسم الأول منه على وجه الخصوص، حيث يقسم الكاتب النص إلى قسمين رئيسيين، القسم الأول بعنوان "النجعوية" والقسم الثاني تحت عنوان "حارة نعمان"، وقد حرص الكاتب أيضا على وضع عناوين مستقلة لكل فصل من فصول القسم الأول على وجه التحديد، لإعطاء صفة الأكصوصة لكل فصل، وفرض الشكل الخاص بالمتواليات القصصية على

مجميل ما جمعه من توالى سردي لهذا الجزء من النص بالذات من خلال حكايات تتحدث عما يحدث على مستوى بؤر علاقات محددة لشخص أنتخبهم من هذا المكان الشعبي المحدد الهوية: "وهو أمر يرتبط بالتطور المؤثر لمثل هذا النوع من القص وبالحبوية الخاصة بالقصة القصيرة ومدى تأثيرها الفاعل على حركة النص". كما ترك القسم الثاني "حارة نعمان" خالياً من العناوين، وترك تقسيمة الفصول هي التي تعبر عما يقع فيها من أحداث درامية، كما لجأ الكاتب إلى الوصف السردى لطبيعة الأشياء، وطبيعة الحالة النفسية لشخصه للإستدلال منها على مظاهر الحياة السيئة التي يحياها سكان غريال، خاصة الوافدين منهم في أول عهدهم بالمكان (عباس الأعور- عزيزة الخياطة- توحيدة، وزوجها عبد الحميد- عجة، وزوجها حلمي)، حيث لجأ الأخير من خلال إنعكاس الوضع الاقتصادي لأسرته في "حارة نعمان" إلى العمل مع بلطجية الوكالة في أي شيء يكلفونه به. ففي إنتخابات الاتحاد القومي ومن خلال السطوة الغاشمة المنعكسة على الشخصيات المهزومة لأهل غريال يسير حلمي والد عوض وزوج عجة مع أنصار شقيق الشخصية الهامة (ل)، ويهاجموا مسكن المهندس المنافس في الإنتخابات ويدمروا الفيلا التي يقطنها في الحي القريب من منطقة وابور المياه، وينهبون محتويات الفيلا التي يقطنها هذا المنافس الجريء الذي تجرأ ونزل الإنتخابات ضد شقيق الرجل المهم (ل)، لقد كان أمل حلمي هو التقرب إلى المرشح المضمون نجاحه، ولكن آماله تنهوى حينما تظهر النتيجة وينجح المهندس أمام شقيق الرجل المهم (ل).

إن عالم مصطلفي نصر القصص والروائي هو عالم شديد الثراء والخصوبة، في بذاته وواقعيته، واحتفائه بهذا المكان المهمش من الإسكندرية، وهو المكان الذي تسكنه بعض الطبقات المهمشة الضائعة والضاربة بجذورها في الأرض الرخوة السوداء القاسية، كما إنه يعبر عن طبقات من الحياة،

وشرائح من البشر هي تحتاج للتعبير عنها، والبحث في قضاياها عن مسألة المجتمع ذاته، والوقوف على تلك الهزائم المتتالية التي يعيشها الفرد في هذا المجتمع، والسقوط الدائم لبعض الطبقات المهمشة العائشة تحت تأثير سطوة المكان الذي يحتفى به للكاتب في معظم أعماله الروائية.

من هذا المنطلق تعتبر رواية "ليالي غريبال" من الأعمال التي تحمل سمات تجعلها من الأعمال الروائية المشهود لها بالتفرد والخصوصية في نقل سرديّة الحكى ليس من منطقة التصوير والإملاء والتأويل وحدها، ولكن من مناطق أخرى تعتمد على التوثيق والإخبار واستخدام خاصية المتواليّة في شحن المكان - حى غريبال - بمجموعة من الحكايات التي تشبه إلى حد كبير حكايات ألف ليلة وليلة في بنيتها وتركيباتها الخاصة المستمدة من واقع غرائبي شبه مهمش معروف بسطوته وقسوته وعنف ممارساته، ولعل الزمان والمكان في هذا النص يستمد دالته الخاصة من كلمتى العنوان - ليالي غريبال - اللتين جاءتا مشحونتين بعناصر الزمان والمكان في آن واحد، كما تفعل حكايات ألف ليلة وليلة في تداخلها وسحرها ولجوؤها إلى الماورائيات، والأحلام، والخيال المملوء بصخب الجنس، وحكايات الشطار، والعيارين، والجن وغيرهم من الشخصيات ذات التأثير الخيالي، فالليالي هي دلالة الزمن الصاخب المتوتر القلق الذي يحمل في طياته السحر الشهزادى المعروف بخياله ورغباته الشبقية الصريحة والمكبوتة. وغريبال هي المكان المحدد والمتوحد مع الزمن بإيماده الاجتماعية المحددة والتي جاءت عليه داخل النص، وبما تحمله من دقات وشحنات تخياليه يتجسد فيه الواقع السرى للمكان والمتمثل في الحارة الشعبية في هذا المكان العشوائى من أماكن السكندرية المهمشة والمعروفة ب "حارة النجعاوية وحارة بسطاوى وحارة نعمان" وهي الحارات التي تكونت من نماذج بشرية وفدت لتستوطن هذا المكان، وتحوله إلى مجتمع جديد قائما على غرائبية

العلاقات، والمصالح النفعية المتناثرة داخل بؤر الذات، وأيضاً داخل بؤر المجتمع نفسه.

ولعل إستخدام هذا الحشد الكبير من الشخصيات والمواقف الحكائية الشبيهة بقطع الأرابيسك الصغيرة والمنضدة في سياق النص في رصد الواقع الأجتماعى لهذا المكان السكندري المهمش، هو الدافع نحو إحتفائه الشديد بالتفاصيل الخاصة بالشخصية وإنعكاس سطوة المكان عليها، حيث يلعب هذا المكان دوراً بارزاً ورئيسياً في توجيه وتثبيت بنى النص، وتجسيد المعنى المضمّر وراء ما هو مسكوت عنه، ومصرح به من حماقات وخطايا ورذائل وهوس وتلذذات، وممارسات أخرى تخدش حياة المكان بما تطرحه من شبقية وأفعال غير إنسانية وتبصمه ببصمة السطوة والعنف والجنس والقسوة، وهى أبعاد محددة شكلت هذا العالم العجيب من الشخصيات والحكايات الجريئة.

كما شكلت أيضاً مجموعة من العلاقات المتأزمة والمتشابكة بين الشخصيات المتواجدة على ساحة النص بعيداً عن الهواء النقي الذى تنتنفسه المدينة فى أماكنها الأخرى.

إن شبكة السرد القصصى المتداخلة فى رواية "ياللى غربال" والتى يظهر فيها التداخل بين الصدى والهاجس المعبر والمجند لأصدقاء نفسه وواقعية تطرح نفسها داخل الشخصيات، والمواقف القصصية المتتابعة والدالة على عمق العلاقة بين سطوة المكان والشخصية المهمشة داخله من خلال التجربة المعيشية التى يحياها سكان هذا المكان، والذى أحال عددا من الشخصيات علاوة على هامشيتها، أحالها إلى شخصيات عاجزة وسلبية لا طائل وراءها "عبد الحميد" زوج توحيدة الذى عمل مع أخيه حسان فى بيع الفانلات والشرابات كبائع (سريح) وإيضاً ابنها "سيد" الذى ليس له عمل محدد والدائم التغيب عن وحدته المجند بها فى كل أجازة يحصل عليها،

و"حلمى" زوج عجيبة وغيرهم من الشخصيات المقهورة بفعل المكان وسلوبه
وبفعل تهميش الواقع وإنعكاسه عليهم.

والقارئ لمصطفى نصير يستطيع أن يستخلص من عالمه كثيرا من
المعان المضمرة التي كثيرا ما تتجه ناحية السقوط، وعادة ما يكون الجنس
عنده غير مشروع ومدان إجتماعيا، تستقله الشخصيات لتحقيق حاجة مادية
غالبية "توحيد" "مجلس" مثلا، أو حاجة بيولوجية "الزينة" و"الراقصة توحة".
وفى الحالتين تبرز هذه الظاهرة وكأنها عميقة الدلالة وعلى أنها وجه حقيقى
لهذا المجتمع الصغير المهمش البعيد عن كل مظاهر الحضارة المدنية. كما
أن إشكالية الإقران البشرية التي تعيش على هامش الحياة وتسعى بكل
الطرق والوسائل إلى تحقيق نوع من الإنتهازية المفرطة فى مثالياتها متمثلة
فى مكاسب مادية فتكون النتيجة السقوط والسقوط المرعب فى معظم الأحيان،
وهو ما استطاع مصطفى نصير أن يحققه من خلال هذا النص عن طريق
تشكيله من جزئين لمسنيين الأول حيك بأسلوب المتوالي القصصية الشبيهة
بحكايات ألف ليلة وليلة والجزء الثانى حيك بأسلوب الفصول المتتابعة التي
تستحضر من الجزء الأول خيوط صياغتها وسيلها.

ففى قصة "العبد الأسود" وحكايته الخرافية التي أنتشرت فى منطقة
غربال والتي روعت الإنسان والحيوان معا، من خلال الأتالات المفروضة
على الزبالين والتجار والعرجية الذين يملون المكان، ومقتل هذا العبد على
يد "الشيخ صابر" الذى صعد نجمه هو الآخر فى هذه المنطقة بسبب هذه
الحادثة وإنشائه المكتب الزينى وتفرده على أخوته "أبو الحمد وأبو الترك
وزغلول"، بعد أن كانت حياته متكنية عنهم إلى حد كبير. لقد تركت هذه
الحكاية أصداها للواسعة فى الحى والأحياء المجاورة، ما جعل هواجسها
تشير إلى الشيخ صابر بإشارات القوة والهيبة والتدين والعزوة التي تكونت
حوله بسبب حادثة العبد الأسود.

وحكاية "عبد النعيم" الذى وضع لها الكاتب عنوان "العبرة بما حدث لعبد النعيم" هذا الزبال المهمل وحكاية إلتصاقه بأحدى النساء التى كان يحمل من أمام شقتها الزبالة حيث خرجت إليه شبه عارية إعتقادا منها أن الزبالين ليسوا بشرا عاديين مثلها، وأنه لا ضير من خروجها بقميص النوم لإعطائه (صفحة) الزبالة فكان أن التصق بها من الخلف وهي منحنية وكانت هذه الحادثة سببا فى التتكيل به وجسسه، وأصبحت حادثته الجنسية مضرب الأمثال فى حى غربال كله.

وحكاية "توحيدة" وأمها الزينة" التى وضع لها الكاتب عنوان "تكر بعض ما حدث بين الزينة وأمها توحيدة" وما فعلته الزينة مع أمها على مسمع من ساكنى حارة النعمان الذين سمعوا بأذنانهم فضيحة الزينة لأمها لحادثة وقعت منذ عشرين سنة، عندما قبلها عم حسنى بائع الحلوى ورثتها أبنتها الزينة فى هذا الوضع، وقد اضطرت الزينة لليواح بهذه الحادثة وبهذه الطريقة عندما نصحتها أمها بالإبتعاد عن سعد صديق أخوها سيد عندما رآته صاعدا إليها فى منتصف الليل، والحفاظ على سيرة زوجها عوض من القيل والقال.

وحكاية الولد "على الألدغ" الذى سرق مع عوض أغطية البالوعات من منطقتي المنشية وبحرى وباغها إلى عباس الأعور ليصهرها ويحولها إلى زهر خام، والقبض عليهما وتحويلهما إلى المؤسسة وما تبع ذلك من أحداث أخرى داخل المؤسسة، خرجا بعدها ليتحول كل منهما إلى طريق المال والشراء، كل بطريقته الخاصة، على الألدغ الذى أثرى بعد أن تعرف على "توحة" الراقصة التى فتنت بفحولته، فاستأجرته للعمل معها ثم تزوجه وفتحت له محلا فى سوق ليبيا، وراجت تجارته وأصبح من أثرياء حى غربال بعد أن كان يكسب بآلن ستئمة الشحاته، وعاد إلى حى غربال ليتزوج من "كريمة" بنت عباس الأعور.

وحكاية "الولد عوض" وعلاقته بالبغي "محاسن" وتعاطفها معه بعد القبض عليه في حادثة سرقة أغلبية البائعات مع على الأكدغ ثم زواجه من الزينة أبنة توحيدة على الرغم من كراهيته له وميلها الشديد إلى "سعد" صديق أخيها سيد وطموحات عوض في الصعود من خلال الإتجار في الملابس لعمال شركة الغزل الذي يعمل بها وأقتراضه للمال لهذا الغرض من توحيدة، وما تبع ذلك من أصدقاء وهواجس جعلته يتزوج من "محاسن" بعد ذلك ثم افضت إلى موته بعد أن وصلت الأمور بينه وبين زوجته الأولى "الزينة" إلى طريق مسدود.

إن عوالم مصطفى نصر في كل أعماله القصصية والروائية تستقى قضاياها وإشكالياتها من خلال هذا الواقع المهمشي الضارب بجذوره في الذات المهمشة نفسها مؤثرا في واقعها، ومجسدا لسطوة طاغية على ممارساتها الذاتية، ومعبرا عن وضعية اجتماعية ومأسوية في عالم مدان اجتماعيا، ومازوم من داخله.

ولعل المنقوط الدائم الشخصيات هذا للعالم هي التي عوّرت بعيد عن كنه سطوة المكان والواقع المهمش في رواية "ليالي غربال"، كما عبرت قبل ذلك في كل أعمال الكفّاب الروائية، في "شارع الليزر" و "الهاميل" و "جيل ناعسة" و "الجهينى" و "ظمأ للليالي" وغيرها من الأعمال الروائية التي تعيشها هذه الطبقات، والتي أفرزت كثيرا من المسكوت عنه في هذا المكان.

الأنثروبولوجيا ورواية التاريخ

توة الكرم* نموذجاً

* الرواية، هي بحث عن قيم أصيلة في
عالم غير أصيل، فهي بالضرورة وفي
آن ولحد سيرة وتاريخ اجتماعي*.

نوسيان جولدمان

مختل:

مستند أن كتب سعد مكاوي روايته التاريخية "السائرون نياما" في أوائل
الستينيات، وحشد لها وجه الحياة في مصر المحروسة بكل ما تحويه من زخم
طاعى لصراعات كثيرة متبادلة بين الحكام المماليك بعضهم البعض والمحكومين
المصريين المغلوبين على أمرهم، خلال تلك الفترة التي تبدأ من عام ١٤٦٨
وتنتهي عام ١٤٩٩ وسرد فيها وقائع الصراع الدائر في قصور المماليك،
وجه الواقع المعزى في حوالى القاهرة ومقاهيها وحلقت أذكارها، وأوكر
مجونها وصوامع متصوفيه ومجانبيها، وأيضاً ما كان يدور في قصر
الملوك من ممارسات في قرية "ميت جهينة"، وبيوت الفلاحين، وطاحونة
القرية، والحقول وغيرها من الأماكن التي احتفى بها النص أنثروبولوجيا
وتاريخياً، حيث قدم الكاتب في هذه الرواية الرائدة صورة واقعية صادقة

لنضال المصريين ومعاناتهم خلال تلك السنوات المضطربة العجفاء، وقدم لنا شخصيات ومواقف أثولوجرافية حملت النص كثيرا من جماليته، وأعطته أبعادا سردية وتأويلية خاصة. منذ أن كتب سعد مكاوي هذا النص والرواية القائمة على سوسولوجيا الحياة، والتي تأخذ من التاريخ خطوطا، ومعالما أساسيا تضيء بها مناطق اجتماعية كانت عائشة وموجوده على خريطة الحياة المصرية في ذلك الوقت القريب نسبيا إلى حياتنا المعاصرة، هي في حقيقة الأمر تعيد إلى الأذهان وتطلعننا على وقائع وحيوات وأشخاص تعطى دلالات وتأويلات لصور متشابهة معها في واقعنا الآن المعيش مع الفارق في النسق والشكل وصيغة الزمان والمكان، يبدو ذلك واضحا من خلال منطق مهم يتمحور حول مقولة تقول بأن التاريخ يعيد ويكرر نفسه عبر مساحاته الزمنية الضيقة والواسعة، ولعل الساحة السردية للرواية المعاصرة قد أحتفت بمثل هذه النصوص التي عكف بعض منها على الإختباء وراء قناع التاريخ، وقنع البعض الآخر بتجسيد مراحل من حويلاته ووقائعه هي أولا وأخيرا تعبر تعبيرا مجازيا عن حاضره وواقع نلمسه ونعيشه ولكن بطريقة مغايرة تسائر العصر.

وقد حظى عصر المماليك بأعمال روائية جسدت ملامح ما كان يدور فيه من أحوال ووقائع لها خصوصيتها لهذا العصر من ثراء وخصوبة في التناول الواقعي الذي يعكس وجه الحياة، بل ويعتبر نموذجا حيا لعصور كثيرة لها وجه التشابه في القمع والقهر والصدام الحتمي بين الحاكم الجائر والمحكوم المغلوب على أمره، فبخلاف "المسارون نيلما" لسعد مكاوي، كتب جمال الغيطاني "الزيتى بركات" مستلهما عصرا وشخصية معقدة وطاغية استعاضاها من كتّاب بدائع الزهور في وقائع الدهور لأين أياكس الحنفى، وكتب الكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل ثلاثيته "النيل يجرى شمالا.. البدايات والنواظير.. والنيل الطعم والراحة" عن الصراعات المملوكية إبان ظهور

الحملة الفرنسية على مصر، وكتبت سلوى بكر "البشموري" عن مرحلة صعود الحضارة العربية، وكتب أمين معلوف أعماله الروائية عن الحروب الصليبية وصدام الحضارات في "ليون الأفريقي" و"صخرة طانيوس" وغيرها من أعماله الروائية، إلا أن الرواية التي تكاد تتنافس مع "الساترون نياما" بل وتكاد أن تكملها زمنيا وربما فنيا أيضا هي رواية "توة الكرم" للروائية نجوى شعبان، حيث انتهت أحداث "الساترون نياما" عام ١٤٩٩ في مدينة القاهرة، وبدأت أحداث "توة الكرم" في الأول من يناير عام ١٥٠٠ في مدينة نسيوط، بولادة التوأم "غيث الدين" و"ليث الدين"، أبني أسرة صباغ الأقمشة "السيد بصل" الذي تدور حولها وبها أحداث الرواية، والروايتان تمثلان عزفا سرديا على نغمة واحدة هي سوسيولوجيا التاريخ، وأنتوجرافية وقائعه وأحواله الاجتماعية وعاداته وتقاليده وشخصه الضاربة بجذورها في مساحات فضاءاته المختلفة المكانية والزمانية.

وقائع التاريخ وخصوصية النص:

إذا كان بول ريكور يقول في معرض حديثه عن الرواية والتاريخ: "إنه إذا كان التاريخ يوصلنا إلى معرفة الممكن ويفتح أمامنا أبواب هذه المعرفة ومجالاتها، فإن الرواية الخيالية حين تعرض علينا ما هو غير واقعي أو غير حقيقي فإنها تكثف لنا في الوقت ذاته عما هو جوهري في ذلك الواقع، كما أنها تنتج أيضا بما هو قابح خلف دهاليز ودروب الأيام والأزمان من أحوال تحتاج إلى من ينفض عنها التراب ويعطيها معناها الحقيقي التي كانت عليه من قبل، وهذا القول يصدق تماما على العلاقة بين الأنثروبولوجي والرواية اللذان يمثلان معا منظومة واحدة تعيد تنشيط وجه من وجوه التاريخ الاجتماعي لطبقات متكنية من المؤسسة الاجتماعية العائشة في أزمان غابرة، كما يصدق أيضا على طريقة الكتابة نفسها والتي تتناول بحيادية تامة أزمانا هاربة وتاريخا مفعما بالصراع الذاتي، والتمرد الحياتي على كل شيء، فما

فعلته الحياة مع أسرة "السيد بصل" المكونة من - أربعة أبناء - ولدين وأختين، الولدان هما "غياث الدين" و"ليث الدين" والأختان هما "ليل" و"سنائية" وتاريخ هذه الأسرة الفقيرة التي عاشت في زمن تاريخي محدد في مدينة دمياط هو تاريخ الإنسان في ذلك الوقت وهو ما كتبه الكاتبة نجوى شعيلان في روايتها "توة الكرم"، مجمدة بهذا البناء السردى معالم استدعاء التراث والتاريخ، والتعبير عن موروثة رمزي ينطبق على كل زمان ومكان، حيث تتعدد الجنسيات والديانات في هذه المدينة الكوزموبوليتانية المكونة من ثغرين أحدهما نهري يرتبط بالنيل، والآخر بحري يرتبط بالبحر المتوسط وما يعبر عنه هذا الارتباط من دلالات يفرضها واقع الحياة مع النيل، وواقع الحياة المرتبطة أيضا بالبحر المتوسط كبيئة ساحلية لها خصوصيتها، وحيث الأبطال أناس عاديون بمسطاء من عامة الشعب يتفاعلون مع الأحداث ويمثلون وجهها خاص من وجوه الميثولوجيا المرتبطة بالبيئة الشعبية المتواجدة في هذا المكان المتنوع، وبهذه المناسبة فإن الكاتبة سبق أن حاولت في رواياتها الأولى "القر" استلهاً إشكالية أنثروبولوجية وتاريخية أخرى وهي إشكالية تجارة الرقيق من خلال استكشاف جذور أسرة بسيطة كانت هي المحرك لوضعية اغتراب الإنسان، ومحاولات طمس هويته، ومحو إنتمائه إلى جذوره الأصلية من خلال حركة تهريب الرقيق التي أصدر الخديوي إسماعيل أمراً بإبطالها ومنعها، لذا كانت لعبة الإنسان والأنثروبولوجي المرتبط به وتاريخ هذه الأسرة وشخصيات "صافيا" الأم التي جاءت من غرب السودان كسرية مختطفة واستقرت في دمياط في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وصديقتها الأرمينية التي كانت تعمل بالتطريز وتختلف معها إلى الكنيسة، وغيرها من الشخص والأحوال لعبت الكاتبة بها على وتر التاريخ الاجتماعي والإنساني والأنثروبولوجي لشخصيات مستعارة من الماضي لتجسيد الحاضر من خلال هذا الماضي، الرامز بوقائع قد تتواجد

الآن ولكن بطرق مغايرة ومختلفة عما كان يحدث في هذا الزمن. لذا فإن روايتها الأولى "الغر" قد جاءت هي الأخرى بمعنى من التاريخ استلهمت الماضي والحاضر من خلال شخصيات رمزية تعبر عن الواقع، وفي روايتها الثانية "توة الكرم" أعاد الكاتبة نفس اللعبة، من خلال الدخول إلى مناطق من التاريخ تستطيع أن تقول مالا يستطيع أن يقوله الواقع، وبذلك أصبح التاريخ والسرد والموروث مصدرا للاستعارة و الرموز والنماذج العليا التي تعبر عن الحساسية التي نعيشها الآن. وهي كما تقول عن فعل الكتابة عندها: "أكتب كي أفهم زحل خيوط الصوف المتشابكة، حتى تصبح بكرة الخيط تمتلك الدقة والتعقيد في طبيعتها، لكن التواصل والحوارات على قدر من السلاسة" وتقول أيضا عن إعادة كتابة التاريخ: "أكتب لأن الكتابة هي الحياة عندي، فإنها تحميّني على المستوى السيكولوجي، إذ يحدث أن يتعذر على هضم مظالم وقضايا مزيفة، وتاريخ مكتوب على المقاس، أو أتجاوز خبرات قديمة كانت أو حديثة.. هنا تتحول الأمور العالمة إلى حبكة روائية وشخصيات مشيرة للجدل". وتقول أيضا عن الشخصيات الأنثوية التي تجد فيها معالم تضئ وتوهج الأنثروبولوجي في النص: "كان علي أن أتماهى وأتوحد مع كل شخصية أنثوية كانت أو ذكورية- هي نتاج خيالي محض- أن أكونها بتكوينها النفسي والعقلي. لذا كانت شخصيات هذه الأسرة المصرية البسيطة وما حدث لها على المستوى التاريخي والمستوى الواقعي مثيرة فعلا للجدل في كل شيء، في أحلامها وطموحاتها وتوجهاتها وحياتها على القدر التي جسدتها لنا الكاتبة، فـ "ليل" هي الأخت الكبرى وعائل الأسرة بعد وفاة أبويهم، بينما "منقاية" فهي الأخت الصغرى وأخويهما "غياث الدين" و"ليث الدين" وهما التوأم اللذان يمثلان جانبا هاما للتنوع والاختلاف، خاصة في هذه المرحلة التاريخية القائمة على سوسيولوجيا اجتماعية لها خصوصيتها في تناول في عصر مثل عصر المماليك المليء بالمتناقضات والأغتراب في

كل شيء والتي تتحكم فيه طغمة استعمارية غير منتمية لا للمكان ولا للزمان، وفي مدينة مثل مدينة دمياط الساحلية حيث يتقابل عندها فيضان النهر وأمواج البحر، وفي زمن شبه أسطوري يتماهى فيه كل شيء، ويبدأ تماماً في الأول من يناير عام ١٥٠٠ حيث ولد في هذا اليوم التوأم "غياث الدين" و"ليث الدين" مع هبوب رياح نوة رأس السنة الميلادية، وحيث العالم في هذا الوقت متغيراً تماماً في كل شيء، للمعاملات، للممارسات، شكل الحياة، القوانين، السلطة المتصرفة، أسباب القهر والقمع وأنواعه ووسائله، أسماء من كانوا على رأس الهيئة الاجتماعية، وبعض أسماء من كانوا في قاعدة هذه الهيئة، ومع آلية التطور في حياة الشخصيات نجد أن كل شخصية أخذت لنفسها مساراً خاصاً في نسيج النص، بحيث أصبحت كل شخصية من الشخصيات المركزية في النص وكأنها محور أحداث لذاتها ولعالمها الخاص.

ولعل الغرائبية المتخاترة في نسيج النص مع التماهى التي تتمتع به الشخصيات تجعل ممارسات كل شخصية وظروفها الخاصة أشبه بجزء من حبكة معقدة، وواقع مأزوم تحاول الكتابة من خلاله أن تدلّ الواقع الذي كان، وأن تسقطه على الواقع المعاصر. خاصة وأن الكتابة قد جسدت لنا وسط هذا الواقع شخصيات متخيلة، أولها "عبد الجليل المطراوى" الذي حاول الناس نسيانه خلال مراحل التاريخ، لأنه شخصية مثيرة للجدل أنقسم الناس عليها ما بين نساقم ومحجب حتى انتهى امره إلى النسيان التام خلال مراحل التاريخ المختلفة، وثانيها شخصية "الترجمان"، والترجمان كشخصية مستقلة في نسيج النص وعلاقته بالسلطة هو جزء يمثل مصداقية الواقع داخل الأحداث من خلال ترجمته لمواقف السلطة تجاه الناس وفوضه لجوانب متعددة لممارساتهم المكشوفة تجاه مصادرتهم للحريات في الأسواق والحارات والأسبلة، بل ومصادرة الحزبة للشخصية داخل البيوت أيضاً، وقد حاولت السلطة المتحكمة في دمياط في ذلك الوقت احتواء الترجمان إلى جانبها حتى

يكون صوتها أمام التاريخ، تملأ عليه ما تريد هي أن تقول لكنها فشلت، فتعرض المترجمان للسجن والتعذيب من خلال كتاباته التي كان يملأ بها قراطيسه والتي كانت تؤرق مضاجعهم وتؤلب عليهم العامة من الناس، فالتريمان كشخصية حكائية صادقة وناقدة يمثل وجه التاريخ الذي يحكى ولا ينسى أى شئ يتحدث عنه.

وبجانب ذلك أيضا جسدت لنا الكاتبة شخصية عصرية تتمثل في "حفيدة المترجمان"، أو هي مترجمة جديدة للتاريخ تحاول أن تقرأ ما تركه جدّها وتعيد صياغة ما وراء السطور عليها تجد فيه شيئاً جديداً قاله الجد/ التاريخ له تأويله وتفسيره المعاصر، حتى أن هناك رسالة كانت مرسلة من زوجة المترجمان السودانية والتي رحلت إلى قبيلتها في السودان، ولم يقم المترجمان بفض هذه الرسالة حتى وصلت إلى الحفيدة وعليها نفس الشمع الأحمر التي ختمت به وقد مضى عليها خمسمائة عام لم تقرأ ولم يفض ختمها: تساءلت الحفيدة مجدداً: لماذا لم يفتح جدى هذا الخطاب، أأكون قارئته الأولى بعد ما يربو على خمسمائة عام ؟" (ص ٢٦٥).

إن وقائع التاريخ الذي أعطى هذا النص خصوصيته، أنه وضع يده على حياة أسرة نميطية بسيطة، سار وراء شخصياتها في كل مكان ذهبت إليه، وإلى كل زمان حلت فيه، في دمياط المكان الأثير للكاتبة عاشت الأسرة وكأنها ريشة في مهب الريح، عملت ليل في صناعة الكحك، وكانت تسمى "سول الكحكية"، تعرضت لمحاكمات المهنة، وحلمت أحلاماً كثيرة أهمها أنها تريد أن تصبح غير مرئية لجانب موروث في العائلة، حيث انتحرت جدتها وخالتها، وسميت العائلة بأسم عائلة المنتحرين، عشقت "سول" وتغنوست ثم تزوجت بعد أن تقدم بها العمر من أحد ضيوف أخوها ليث الدين "المهتدى الجريكو" مصمم سفن القراصنة في البحر المتوسط، سافرت معه إلى رودس حيث انجبت ابنها الوحيد تور الدين وبعد وفاتها تتركه لصديقتها المسيحية

أمونيت لتربيته، وتعرض أمونيت لبعض محكّات واقعها الذاتى لاتهامها بالزندقة والسحر فيقبض عليها وتحاكم ويؤخذ منها "تور الدين" ويسلم إلى أحد الكنائس ويعطى اسما جديدا هو "أوغسطين"، ولأن دمياط هى ثغر مصر الذى يستقابل عنده النهر والبحر معا، فقد عمل أخوتها على ظهر السفن، أصبح "ثيث الدين" أحد كبار القراصنة الذين يعملون لصالح الباب العالى فى اسلامبول فى البحر المتوسط، بينما عمل غياث الدين فى مهنة والده صباغ، وعندما ذهب هو للبحث عن ابن أخته "تور الدين" فى جزيرة رودس، هاجم القراصنة سفينته فى الطريق، وتم أسره بعد أن لُشرف على الغرق، ونقل إلى فرنسا حيث عمل مع أحد كبار التجار فى صباغة وتجارة الحرير فى اوربا الشرقية، أما "سفانية" الأخت الصغرى فتتزوج من أحد فناني الخزف بعد أن قابلته فى يوم القيامة المزعوم فى لحظات شبقية جمعت بينهما مصادفة عند جزيرة الفل، وكان الخزاف قدراها فى هذا اليوم الذى غير كثير من مظاهر الحياة فى هذه الأرض الخربة التى أطلق عليها بعد ذلك جزيرة الفل، وترحل سنانية معه إلى واحة سيوة، وبعد وفاته تعود إلى دمياط مباحة إلى عبد الجليل المطراوى كبير تجار المدينة، وتصبح أحد جواريه المقربين، ولكنها تصبح فى نفس الوقت أحد أسباب مقتله. إن تاريخ هذه الأسرة وما صاحبها من أحداث جسام، مرت بها كنموذج لواقع الحياة هو محور ما جسده الكاتبة فى سياق نصها عن هذه الأسرة البسيطة والتي عبرت من خلال أفرادها عن واقع الحياة فى تلك الفترة، حتى إنه عندما بدأ الرحيل لأول أفراد هذه الأسرة وهى ليل الكحكية، فطنت صديقتها أمونيت إلى ذلك الرحيل فى آخر لقاء بينهما حينما كانت "ليل" توصيها على أينها "تور الدين" وعلى كل أحبابها، وكأنها على وشك أن تصبح فعلا غير مرئية، ولكنها هذه المرة ليست كظم يرلودها وتتشدده ولكنه كقدر مقسوم لها أن تراه فى هذا العمر المتقدم بعد أن عاشت حياتها وتاريخها كله كنموذج لعائلة السيد البصل الباحثة عن الراحة

والاستقرار والأمان في هذا العالم، والتي قدر لها الغربة الأعتراب في الداخل والخارج: لم تتحمل آمونيت ألوان الهالة حول جسد صديقتها المقربة، فاعترضت عينها حتى لا ترى الرمادي الفحمر، فالبنى الطينى، والقرمزى الشاحب.. تفحصت جسد امرأة تهين لها كأنها تعرفها وهي تلقم الكانون بأعواد الحلفا المشتعلة، عظام هذا الساق التي كسرت، اليدين اللتين عجننا الكعك والفطائر، كفها اليمنى التي صفعت به سنانة صبيحة يوم القيامة، الفخذين اللذين تجمرا شيقا طويلا ثم متعة متأخرة، الشفتين اللتين انطقتا على تحمل الأثم والمسئولية واعتزام نذر الله، وانفتحتا فقط لتعقه وتسخر وتلقى بتعليقات بذيئة، ذلك الكبد الذى تفتت للفقد والرحيل، وتلك الدمعة التي لم تنرفها لأنها لا تزال عاتبة على أمها، وذلك الرغيف الذى ظلت تقسمه خمسا حتى اليوم". لقد كانت هذه النبضات الإيحائية التي مرت بذهن الراهبة آمونيت وكأنها تداعيات خاصة مكثفة لحياة "ليل" ابنة "السيد البصل" للمرأة التي عاشت تاريخ هذه الأسرة وعانت وكابدت في سبيل أخوتها شأنها شأن أى أسرة مصرية بسيطة عاشت في دمايط وأصبحت الآن في ذمة التاريخ.

الأنثروبولوجى فى "توة الكرم":

ثمة منطقة مشتركة بين المجال الأنثروبولوجى والرواية تتمثل فى اهتمام كل منها بإعادة صياغة العالم الإنسانى الذى يدور حوله البحث أو النص الروائى وإن اختلفت الأساق والأساليب، ومع أن كلا من العالم الأنثروبولوجى والكاتب الروائى يستمدان المادة الأولية التى يصوغان منها عملهما وانتاجهما العلمى والأدبى من عالم الواقع، أو من الأحداث التاريخية التى وقعت فى فترة زمنية محددة، فإن كلا منهما ينظمان بطريقتهما الخاصة تلك الأحداث والوقائع، ويحدد لنفسه المساحة الزمنية والمكانية التى يختار منها تلك العناصر الأولية، سواء أكانت هذه العناصر هم الأشخاص أو الموضوعات أو الممارسات أو الأشياء التى يتناولها بالبحث والتحليل والوصف والسرد. وهذا هو ما توخه

واحتفت به الكتبة نجوى شعبان في روايتها "قوة الكرم" حيث لجأت إلى المزج بين كم كبير من المعلومات الأنثوجرافية التي عكفت على جمعها من مجتمعات متباينة في العادات، والتقاليد ومختلفة في أسلوب معيشتها واستطاعت بخيالها المبدع أن تصوغ منها نصا روائيا متميزا يستخدم من التاريخ أبنية سياقاً خاصاً تخدم وجهة النظر التي تنبثق إلى التعبير عنها داخل النص. وقد اضطلعت الكتبة بوظيفتي السارد والأنثربولوجي في آن واحد في تفسير التجربة الإنسانية، وإعادة تركيب العالم الإنساني للشخص خلال تعاملها مع الأحداث، كما أنها قامت أيضاً بترتيب سوسولوجيا الحياة لوقائع وممارسات قديمة نسبياً لشخصيات قريبة إلى حد كبير مما نعيشه الآن، وبطريقة تجعلنا نستعطف مع العديد منها باعتبار أن كل شخصية كما سبق وأوضحنا عالماً قائماً بذاته يعيش العصر، ويعايش الواقع، يؤمن بعاداته وتقاليدته ويتألف مع كثير منها وأحياناً يتمرد على ما يخالف جبلته فيها، ولكنه في النهاية ينصهر داخل الفضاء الخاص بالزمان والمكان الموجود، ويكون قد وصل إلى نهاية المطاف بعد أن عرك الدنيا وعركته، وليست شخصيات "ليل وسنانية وأمونيت وغياث الدين وليث الدين والمطراوى والترجمان والخزاف والسرياقوسي" وكل من يدور في أفلاكهم من شخصيات ثانوية أخرى، وبما تحمل هذه الشخصيات كلها من هموم وطموحات ورغبات ومشاعر وتجارب إنسانية إلا عوالم خاصة، حاولت الكتبة تجسيد تفعيل هواجسها خلال نسيج النص، ومن خلال موقف كل منهم مع ذاته ومع الآخرين، ومن خلال وضعه الاجتماعي الذي جسده الكتبة وأعطته سماته وطبيعته الشخصية، ومن خلال استدعاء التاريخ الذاتي لكل شخصية وما مر بها من مواقف وأحداث أوصلتها إلى منعطف تشكلت منه مقدرات حياتها، وأدى في نهاية الأمر إلى العودة إلى الجذور الأولى التي بدأ منها الجميع وهي مدينة نيمات، كما نجد وجود بعض التقارب بين رواية "قوة الكرم" وبعض الأعمال

الأثنوبولوجية الضخمة الرائدة مثل كتاب "مير جيمس فريزر" المعروف بـ "الفنن الذهبى".

فالكتاب فى جوهره دراسة عميقة للسحر والدين ويضم قدرا كبيرا من المعلومات المرتبطة بهذه الجوانب الغيبية استمدها الكاتب من عدد كبير من المجتمعات والثقافات فى مختلف العصور، وجمعها فى كتابه بطريقة أدبية رفيعة، وعبر خيال إبداعى يتمتع به جعله يحتلى بالعديد من عناصر الحكى والسرد والوصف فى كتابه الغرائبى الذى رصد فيه أيضا بعض الموضوعات الأثنوجرافية القصصية والأساطير والحكايات المرتبطة بالعادات والتقاليد، الأمر الذى جعل من هذا الكتاب أشبه برواية شائقة ضخمة، وهو ما نجد بعض ملامحه وظلاله مع الفارق فى السياق والصيغة الخاصة بطبيعة الحال، فى نسيج رواية "توة الكرم" فكمية العادات والتقاليد وبعض الأساطير والحكايات المليئة بالسحر والدين ورصد بعض محاكم التفتيش الحاكمة سواء ما ظهر منها فى دمياط وتعرضت له "ليل"، أو ما ظهر منها فى منطقة الواحات وتعرضت له "سنائية" أثناء إقامتها هناك خاصة بعد وفاة زوجها الخزاف أثناء ذهابه إلى مكة مع قافلة الحج، أو ما ظهر فى جزيرة ردوس وتعرضت له الراهبة "أمونيت" بعد اتهامها بممارسة السحر، شكل فى نسيج النص موضوعات شبيهة أثنوجرافية جمعت من مواطن عديدة مما جعل النص أشبه بكيان أسطورى نابع من حكايات تشبه إلى حد كبير حكايات ألف ليلة وليلة. والمتتبع لشخصيات النص الرئيسية وهم أولاد "السيد بصل" يجد أن هذه الشخصيات هى الشخصيات المركزية والفاعلة التى كان دورها الرئيسى هو إبراز وتجسيد وجه الحياة الإجتماعية فى هذا الزمن من عصر حكم المماليك.

لقد كانت شخصية "ليل" الأخت الكبرى شخصية ذكية ومكررة وحصيفة، ولكنها فى نفس الوقت متمردة على ذاتها وعلى واقعها المعيش وكان الجانب

الإسماني في طبيعتها جانب تغلب عليه ملكة الأمومة، فهي تمثل جانب المسئولية في تعاملها مع واقعها ومع عائلتها الصغيرة مع إنها لم تتزوج ولم تتجيب إلا في مرحلة متقدمة من العمر، إلا إنها عندما ولد أخويها التوأم "غياث وليث" مع نوة رأس السنة الميلادية لينابر عام ١٥٠٠، كانت هي في الثالثة عشر من عمرها كما ورد في النص، منذ تلك اللحظة إعتبرت نفسها هي الأم المسئولة عن أخوتها وأسرتها كلها، وتجلست فيها هذه العاطفة الطاغية بقوة لدرجة أنها كانت تبحث لهم عن السعادة منذ اللحظات الأولى لولادتهما، ربما لأنها لشغفت عني أمها الضعيفة جسدياً من هذا الحمل الكبير لولادة توأم مما سيتقل كاهلها بتحمل تبعه تربيتهما، وبدء على نصيحة من تاجر في الطريقة الرفاعية كانت ليل تخبر لأمراءه، قال لها: سمعت من ناجر يعني إن حشو ثمرة بجزء من مشيمة طفل يحفظه، بل ويحدد مستقبله.

وعندما استسلمت الأم لنوم عميق بعد ولادتها تسللت ليل إلى الخارج، بعد أن لفت تمرتين بجزئين من مشيمة أخويها المولودين، ومشت حتى السوق والقيساريات، رمت وهي مغمضة العينين ثمرة غياث إلى ربيعيل قرض احضره عجرى لتوه عسى أن يغدو غياث عطاراً ثرياً، ثم استأنفت سيرها إلى بحر النيل، وقذفت بثمرة ليث على امتداد زراعتها إلى النهر عسى أن يصبح صياداً أو صاحب مركب". بهذا الفعل الأنثروبولوجي القائم على عادات وتقاليد مستوارثة يعرفها المتعاملين في هذا المجال، لم تتوان ليل في تنفيذ هذا الأمر لعل الأمر يكون خيراً لأخويها، كما أن عاطفة الأمومة عندها كانت من القوة بحيث كانت تتخيل نفسها في عالم مغاير خيالي رحب تحاول أن تعيش فيه، كانت ليل تريد لنفسها أن تصبح فتاة غير مرثية تحلق في الفضاء ترى الدنيا ولا يراها أحد، ربما هي لطبيعتها البسيطة، أو جيلة تنوق إليها، ربما هي زهد في الحياة، بعد أن مرت بمحن ونكبات وكوارث كثيرة ففيها تريد الاختباء مما بقى منها على مر الزمن أو تريد الاحتباء بمصيرها الباقي، حتى إنها في

مرحلة متقدمة من السن كانت صويحياتها يقولون عليها بأنها كانت تتردد في الفراش والأولاد: "وكم كان خيال ليل مفصحا ورحيما، يعوضها، فتشرد فيما شغفت به ولها أن تكون غير مربية كمخلوق خرافي لم تتحدث عنه الحكايات، ما رغبت ليل أبدا في أن تصبح مثل أمنا الغولة أو الجنية الطيبة اللتين تظهران وتختفيان متى اردتا، إن لتيح لها الاختيار فسوف تكون ذلك المخلوق المحايد، فقط يراقب ويشاهد، لا يلحظه الناس ولا يمنحونه اهتماما، لأنه تقريبا غير موجود ودائما غير مرئي".

إن الصور الواقعية النابضة بالحياة والمتداولة داخل النص من خلال الموروث الثابت في عادات الناس وتقاليدهم تظهر من خلال رؤية محورية ثابتة تبرز هذا الموروث وتحدد أحداثه العلاقة بين الظواهر الطبيعية وبين ما يحدث في المتخيل الأثووجرافي الذي يحكيه الناس ويؤمنون به، وقد جسدت الكاتبة العديد من هذه الظواهر المليئة بجوانب معتقدات الحياة المختلفة التي يعيشها الناس في إعتقاد راسخ بأن هذا هو واقعهم وهو الذي يجب أن يكون، فعندما عشقت "ليل" "المجبراتي" لأنه أهانها ولمس أحد أوتار شخصيتها المستمدة، طلبت من أحد الفجر للتور إطلاق البخور والسحر لأحضاره أيا كان، وبعد الطدس التي أقامتها الفجرية يحضر "المجبراتي" فعلا وهو في حالة يرثى لها، فتضحك "ليل" وتشعر أنها قد حققت ذاتها بهذا الطلب الأثووي الشيق، فتطلب من الفجرية أن تصرفه فورا، وعندما تشعر زوجة المجبراتي هي الأخرى بأن زوجها قد تغير من ناحيتها، فتلجأ هي الأخرى إلى السحر المضاد للمحافظة عليه، لذا كانت الأعمال السحرية أحد معالم الأثروبولوجي الموروث في هذه المجتمعات وهو يكثر خاصة بين النساء، حتى أن "سنائية" بعد أن تزوجت "الخزاف" وسافرت معه إلى واحة سيوة، وانهلك الخزاف في أعماله الفنية بحيث أصبحت هي كل همه، لا يرى سواها ولا يهتم إلا بها، تلجأ سنائية إلى الخواطي خارج الواحة تستشيرهم

فى كيفية جذب الزوج واستمالة إلى الفراش فى حالة مثل حالة زوجها الخراف، والطريقة المثلى للحبل والإتجاب. كذلك عادة "الدوسة" التى يقيمها الصوفية كل عام ليلة المولد وما ينتج عنها من حوادث قتل وجرح للمشاركين فيها من خلال مرور الفرس على أجسادهم النائمة فى حلقة بشرية تضم عددا كبيرا من أفراد الصوفية المشتركة فى هذا الطقس الغريب، وكيف أن "الترجمان" قد تسبب فى إيقاف هذه العادة حينما تأمر عليه المحتسب مع القائمين على الدوسة بأن وضع فى حدود الفرس سلاحا قاتلا وانفقوا على توقيت معين يضرب فيه الفرس بقدمه المسلحة جسد الترجمان، لكن المفزوع الهارب من العثمانيين افتداه بجسده قبل أن تدوسه أقدام الفرس، كذلك ما تعرضت له "سفانية" بعد ولادتها مباشرة فى واحة سيوة بعد أن جاءها خبر وفاة "الخراف"، حين أطلق عليها أهل الواحة صفة الغولة وحبسوها فى حجرة هى ولبنها لأعتقادهم أن الزوجة التى يموت زوجها تصبح نذير شؤم على أى أحد يراها أو تراه، حتى يمر عليها أربعين يوما لا ترى أحد ولا أحد يراها، وقد طلبت سنانية حضور أخيها "غياث" ليأخذها من هذا المكان ويعود بها إلى دمياط، لكن أهل الواحة رفضوا تسليمها له إلا بعد مرور المدة المتفق عليها، وطلبوا إليه الأنصراف وسوف يرسلونها له بعد مرور هذه المدة وله أن يستقبلها فى الإسكندرية. كذلك ما تعرضت له الراهبة "أمونيت" فى جزيرة رويس عندما قبض عليها بتهمة السحر والشعوذة وتمت محاكمتها أمام أحد محاكم التفتيش وطلب الجمهور إحراقها لهذه التهمة البشعة.

إن هذه المشاهد الأثتوجرافية التى حفل بها النص إنما تمثل وجها من أوجه التاريخ الاجتماعى لهذه الشخصيات فى حياتها أو هو وجه ذائع من معتقدات هذا العالم الذى يعيش هذا الزمن فى كل من هذه الأماكن المختلفة التى صورها النص.

جماليات النص:

تتبع الميزة الجمالية للنص من طبيعته الخاصة المهيأة لرسم هذا الواقع المستمد من سوسيولوجيا التاريخ بغناه و دلالاته ومناطقه الاجتماعية والبشرية، وتنوع المظاهر التي يبحث ورثها في شتى الإتجاهات الفنية والفكرية، وتعدد القضايا المعقدة الأكثية من ماضٍ بعيد نسبياً نحن نعرف إنه ماضى، حيث تسنّف قدرة الكاتبة الوصفية والسردية إلى أعماق هذا الماضى، وإلى الإنسان فتكشف همومه، وإحباطاته، وتوجهاته، وأفكاره، وأحلامه وتخرجها في صورة تعبيرية مليئة بالإحياء والتأويل، وفي "توة الكرم" تكمن جماليات النص من وجهة نظري في عدة محاور تتوزع فيها إضاءة العمل وتنوع مداراته، أولها اللغة السردية المكتوبة بها أحوال و نسيج النص والتي تعبر عن غنى كبير في التعبير عن الذات الفاعلة داخل النص لبعض الشخصيات المحورية وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى، وأيضاً في سرد الوقائع وتحليل الروابط التي تجمع بين الشخصيات المتألفة ليل وأمونيت كنموذج على الرغم من الاختلاف في الدين والشكل والتوجهات بينهما، لذا كانت للشخصية والالتكاء على صيرورتها هما عمق العمل الروائي يتعلق بها كل شيء، مثل علاقة الخزاف بالجماليات التي يبحث عنها في أعماله الخزفية الفنية، حتى إنه بكى تأثراً عندما صنع عملاً فخافاً وخزفياً وصل به من وجهة نظره إلى حد الكمال، وأيضاً مثل رجوع "المطراوى" إلى ماضيه القديم أثناء ما كان الفتى السلافى "ماتياس" وحنينه الدائم إلى الكرنفالات والطقوس الوثنية التي كان يقوم بها مع بعض أقرانه، أيضاً علاقة المفزوع مع أخته وضربه المستمر لها على الرغم من خوفه الدائم المستمر وهروبه الوهمي من العشائيين المحاربين لطومان باى، لقد اهتمت الكاتبة بتميمات حكائية نثرتها في نسيج النص بحيث أضفت على هذا النسيج معاني أسطورية كتجربة تحاول بها أن تسرد وقائع الحياة من خلال منظور جمالي يضيف على سردها مجازاً عتيقاً كما يقول فيرنر برجنجرين

فى كتابه الخيال القديم: "إن أحسن الحكايات كما نعلم هى دائما تلك التى كانت ما تزال تقع فى العصر الأوتوقراطى، ففيها شئ من روعة الخرافة، والمجاز العتيق، وهو ما لا تستغنى عنه حكاية حقا". كذلك نجد أن استخدام الحلم فى أجزاء كثيرة من النص أضفى عليه أيضا أبعادا اشتركت مع عوامل فنية أخرى فى خصوصية جديدة مكنته من أن يكشف معانى جمالية تعبر عما وراء الواقع داخل النص، وفى نفس الوقت داخل الشخصية المعنية بالأمر، حلم "ليل" الذى رأت فيه المرأة الحصان والرجل الحصان كمثل لذلك، قد أحست فى الحلم أنها تجرى بدون ألم فى ساقها المكسورة، منذ هذه اللحظة أحست "ليل" بأنها فى حاجة إلى شئ مفقود لديها إنه الرجل، لذا كانت علاقتها بالمجبراتي بعد ذلك هى كل همها حتى إنها عرضت عليه الزواج، لكنه رفض بسبب عائلة زوجته ذات النفوذ والقوة: "وجدته أمامها على التل، ينظر إلى عينيها مباشرة، رفع حافر قدمه اليمنى الأمامية، فإذا بها كف إنسان ثم قام بقص خصلة من شعرها لتسدل كفرة على جبينها، قال فى صهيل يشبه غناء فى محارة هجرها الشط: شمعة ذهبية". أيضا الحلم حينما كانت مع الراهبة أمونيت داخل سراديب الهرم، انفصلت ليل عن جسدها داخل الهرم وحلقت فى هذا الجو الأسطورى الغرائبى ورأت فيما يرى النائم لحظة هاربة بالإندهاش وقعت عليها: "انفصلت ليل عن جسدها تحلق، وبالألروعة، ترى البحر ترتجف على أمواجه شמוש مسائية صغيرة، رفرفت فى فضاء قمر/ مصرية، إنه ليث الدين ياتم علفية وبأل رائق، ورجل تألفه ولا تعرفه يحدق فى وجه أخيها المتأمل، إنه يحدق فيها الآن: هل يرانى حقا؟

إن إشكالية التاريخ فى رواية ثورة الكرم" حددتها الكاتبة منذ بداية الدخول إلى ساحة النص، وهى الإعتماد على مفهوم الشخصية لواقعها المرسوم، حتى الشخصية الحاضرة الغائبة فى خضم التاريخ من الممكن أن يكون لها أيضا وجود خاص ولكن إلى حدود متفق عليها، مثل شخصية "المطراوى" الذى

تتأساه الناس من مئات السنين بعد أن كان هو السيد المطاع والمحسن الكبير على أرض دمياط، وذهبت أيامه وحلت محلها أيام أخرى جديدة، بينما الباحث في تاريخه الذاتي يجد إنه فتي سلافي صغير، خطف من أهله، وبيع وشاء له القدر أن يصبح السيد المطاع في قومه، وشاء له القدر أيضا أن يذهب من حيث لتي، وأصبح أثرا بعد عين، إن رحيل الشخصية عن العمل الفني بانتهاء دورها سواء أكان هذا الانتهاء سابق لأوانه أو في أوانه الطبيعي يعتبر إسدال الستار عن عالم كان قائما وحياة كانت ملء العين، رحل الخزاف، ورحلت لؤلؤ، وقتل المطراوى، وفي النهاية يحدث رحيل جماعي للترجمان، وآمونيت، والفزاع وأصبحت الأرض ملك لأجيال جديدة تحكى حاضرها كما حكى الكاتبة التاريخ.

المراجع

- مقالطع مجتزنة من رواتة نوة الكرم، مبريت، القاهرة، د. ت
- الوجود والزمان والسرد.. فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغاتمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩
- علم اجتماع الألب.. الوضع ومشكلات المنهج، لوسيان جولدمان، مقال مترجم، فصول، القاهرة، ع ٢ م ١، يناير ١٩٨١ ص ١٠٢

السحاب والسراب في ثنائية "آمازييس" و"بسامتيك الثالث"

"إن العصر الحديث هو أكثر العصور
نزوعاً إلى التفكير بصورة تاريخية".

بورجيس

إن فلسفة التاريخ لا تهتم بما دار في الماضي القريب أو البعيد من
مفارقات وصراعات ووقائع تاريخية، إنما هي تهتم بالماضي الذي ما زال
يعيش الحاضر، ذلك الماضي الذي ما زلنا نشعر به ونحسه في ضمير الإنسان
المعاصر بقضاياها وإشكالياته المتعددة الوجود، كذلك الفن فإن طموحاته
وفلسفته الخاصة تهدف أول ما تهدف لإعادة صياغة هذا الماضي في شكل
جديد من الحاضر المتخيل، تمليه ضرورة الحاجة إلى استدعاء حقائقه لتجسد
لنا ما نحن قد نحتاج إليه في واقعنا الجديد.

وكتابة التاريخ سواء أكانت كتابة فنية أم هي تكوين لوقائعه، فهي تعتبر
الطريقة الوحيدة لصنعه. لذا كانت رواية التاريخ أو الرواية التاريخية هي
إحدى الصيغ الحديثة المعاد تشكيل الخطاب التاريخي من خلالها ولكن
بصورة فنية، ولا يمكن للفصل بين الرواية كجنس أدبي قائم على الحكى

وبيّن السّاتاريخ كعلم قائم على الوثائق المدونة، فثمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ. وكما يقول يوركهاردت: "إنّ التاريخ هو انقطاع والتحام مع الطبيعة يحدث إستيقاظ الوعى". ولا شك أيضاً أنّ الرواية التاريخية الموثقة من أى عصر من العصور سواء كان هذا العصر فرعونيا أو إسلامياً أو مملوكياً أو أى عصر من العصور التاريخية الأخرى، هى فى حقيقة الأمر إستلهاً لواقع ولى ولكنه إستدعاء لواقع أنى آخر معاصر من خلال الصورة الأثرية القديمة المدونة فى بَرديات التاريخ، والموقف الموثق والمحدد فيه الزمان والمكان، والشخصية السّتى لا زالت تعيش فى ضمير الواقع وتمارس نفس المواقف الإنسانيّة المتكررة على مر العصور. وللخطاب التاريخى فى الرواية هو بالضرورة عند جرجى زيدان وفريد أبو حديد وعلى الجارم وسعيد العريان وجمال الغيطانى ورضوى عاشور ومحمد جبريل وغيرهم من كتّاب الرواية التاريخية أحد الصيغ الحديثة لإعادة تشكيل الواقع من جديد سواء كان ذلك للاختباء وراء قناع التاريخ للتعبير عن رؤية خاصة تدين هذا الواقع وتعيّره وتكشف زيفه، أم لتجسيد مرحلة تاريخية ولت ولكنها عادت من جديد من خلال المنطق التاريخى الذى يقول بأنّ التاريخ يعيد نفسه. فالفرق بين النصوص التاريخية والأدبية لا يكمن فى أن أى منهما أكثر إتصافاً بالواقع بل يكمن فى كيفية بناء هذا الواقع وإعادة تشكيله داخل النص.

والتاريخ الفرعونى يعتبر أحد المنابع المهمّة للأدب الحديث فى مجال المسرح والقصة والرواية حيث استلهم العديد من المبدعين واقع المرحلة الفرعونية النابضة بالرؤى الحية، والأفانق المبهرة، وقد نجحت الرواية فى إنشاء تواصل إبداعى بينها وبين تاريخ هذه المرحلة، فكانت أصال نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جودة السحار وعبد المنعم محمد عمر فى "عبث الأقدار" ١٩٣٩، و"رادوبيس" ١٩٤٣، و"كفاح طيبة" ١٩٤٤، و"ملك من شعاع" ١٩٤٥، و"أحمس بطل الإستقلال" ١٩٤٣، و"إيزيس وأوزوريس"

١٩٤٥، كما جذب الحنين نجيب محفوظ مرة أخرى إلى نفس العصر، فصاغ بعض أعماله الجديدة من نفس المرحلة التاريخية حين كتب "العائش في الحقيقة" ١٩٨٣، و"إمام العرش" ١٩٨٥، كما كتب حسن محاسب من التاريخ الفرعوني "رغبات ملتهبة" ١٩٨١، وكتب سعيد سالم "عاليها أسفلها" ١٩٨٥، وكان آخر من أسلهم التاريخ الفرعوني في الخطاب الروائي المعاصر هو الروائي محمد الجمل في ثنائياته الروائية الصادرة أخيراً "أمازيس" ٢٠٠٠، و"بسامتيك الثالث" ٢٠٠٣ مستلهما بهما مرحلة مهمة من مراحل المقاومة المصرية القديمة للإستعمار الإسطيطاني للمنطقة وهي مرحلة الغزو الفارسي لمصر وما حولها من بلدان بقيادة "قورش" ملك الفرس، ثم أبنة "قمبيز" الذي جاء من بعده، والمقاومة المستميتة للمصريين لهذا الغزو بقيادة "أمازيس" فرعون مصر وأبنة "بسامتيك الثالث" الذي جاء من بعده، وهي نفس المرحلة التي صاغ منها أمير الشعراء أحمد شوقي رائعته الشعرية "قمبيز".

ولاشك أن ثنائية "أمازيس" و"بسامتيك الثالث" تضعنا أمام مرحلة تاريخية مهمة ذات منعطف حاد، وهي مرحلة كما جسدها الكاتب تقترب من نصف قرن من الزمان حين أعتلى "أمازيس" عرش مصر سنة ٥٢٠ ق. م بعد صراع دام مع الفرعون "أريس" وقت طويل، استخدم فيها "أريس" الجند اليونانيين في معركة غير متكافئة ضد الجند المصريين الذين انضموا إلى "أمازيس" في صراعه على السلطة ونصبوه فرعوناً لمصر بعد تغلبهم على الجند اليونانيين والكاريين.

وكما قال الكاتب عن البطل الفرد الذي انتهى حكمه نهاية مأسوية وسقوطه هو وأسرته، أثناء بحثه الدؤوب في نفسه وفي عقله عن البطل الرمز، عن "أحمس الثاني" رمز الاستقلال والحرية، وهو البطل الذي كانت تبحث عنه مصر كلها في ذلك الوقت ليعيد لها مجدها الأول.. مجد "أحمس الأول" محررها من نير الهكسوس" لقد استنام "أمازيس" فرعون مصر بعد إعتلائه

العرش لهياكل حكم مصطنعة وليست صانعة. استنام لردة دينية عادت بالبلاد إلى الوراثة قرابة ألفى عام. استجاب لنفوذ الأعراب بعيدا عن النخبة الوطنية الفاعلة. استهان بخطر فارسي يثق أبواب مصر من جهة الشرق مسلحا بأسلحة لا قبل للمصريين بها.. أسلحة حديدية جديدة تختلف عن الأسلحة السيرونية الأكل كفاءة والذي يستعملها جنود مصر. كانت سقطة "أمازيش" المأسوية - رغم سطوته الجبارة - أنه أطمأن لسلام موهوم، واستقرار تحيط به عواصف تنتظر لحظة الهبوب، وسلم دفة البلاد إلى المرتزة الذين لم يكن إبتماؤهم إلا لأنفسهم ولأطماعهم الخاصة.

المسحاب والسراب:

ياخذنا الكتب في شائتيه الروائية "أمازيش" و"بسامتيك الثالث" من خلال بعينين حددهما على غلاف النص الأول "أمازيش" تحت عنوان "المسحاب والسراب" أو بمعنى أصح الخير والشر كما نتبنا بهما الأحداث، وهي ثمة متوافرة في الأساطير الفرعونية القديمة، على وجه التحديد مثل أسطورة "أوزوريس إله الخير والخصب والنماء، وأخوه ست إله الشر" المعروفة، فالشخصيات الخيرة التي تطاول المسحاب في طباعها ونبلها وممارساتها والتي لا تريد غير وجه الحق والخير والجمال هي الشخصيات المصرية التي يملأ عليها شرف الإنتماء للأرض والوطن والأهل حب كل ما هو في مصلحة هذا الوطن وهذه الأرض الطيبة. وهي ما أوضحتها الأحداث في الرواية خاصة الجزء الأول منها، وبطبيعة الحال كانت شخصيات الأسرة المالكة الفرعونية ومن يدور في فلكها من المصريين الأصلاء من القواد والكهنة والوصيفات والجنود وعامة الشعب هم الذين يمثلون شخصيات المسحاب النبيلة، الشخصيات التي تطاول في تساميتها وعلو قامتها المسحاب، وهم الذين يحاولون بكل ما أوتوا من قوة للدفاع عن وطنهم ضد الغازي المغتصب، والوصول بآمتهم إلى بر الأمان، وهم في ذلك يواجهون بكل قوة المؤامرات

والدسائس التى تحاك ضدّهم فى دهاليز القصر، وعلى جبهة القتال من القواد المرتزقة والوزراء اليونانيين الذين استنّام لهم الفرعون، وسلم لهم مقاليد الأمور.

وشخصيات المسحاب التى جسدها الكاتب فى الجزء الأول من الثانية هم: تيتوكريس زوجة "أمازيس" فرعون مصر وأبنته "تغريت" ووصيبتها تارى وأبنها "يسامتيك" وقائد حرسه "حوريب" والكاهن الأعظم "بانحتى" كاهن المعبد "رع"، والكاهنة تيتى "كاهنة رع، أما شخصية "أمازيس" فرعون مصر فقد نجح الكاتب فى أن يجعل منها شخصية إزدواجية، فهو فى بداية النص كان ميالا إلى الجند اليونانيين ووزرائهم معتمدا عليهم فى تصريف شؤون البلاد شأنه فى ذلك شأن يسامتيك الأول مؤسس الأسرة ٢٦ الفرعونية الذى قرب الجند المرتزقة إليه لمعاونته على استئاب الأمن والدفاع عن عرشه ضد أى محاولة للثيل منه، إلا أنه عندما استشعر منهم بوادر الخطر تنكر لهم وعاد إلى حظيرة الوطنية ولكن بعد أن فأت الأوان، لذا كانت شخصية "أمازيس" شخصية ثرية فى تجسيد الجزء الأول من الثنائية.

كما أن الشخصيات التى كانت تعيش سطوة القهر، وشهوة المنفعة والمصلحة والستى لا تربطها بالأرض والوطن أى إنتماءات خاصة لا من قريب أو بعيد، والتى تصور لها أولادها للزائفة أن هذا المجد المقتصب مجد دائم أبدي الدهر ولن يزول، والتى تعيش فى الأرض الفساد فإن السراب والوهم الزائف هو الذى ينتظرهم، وقد جسدهم الكاتب فى شخصيات "فانيس" قائد الجيش اليونانى الأصل ومن يدور فى فلكه من مرتزقة وكهنة ليس لهم سوى المنفعة والمصلحة الشخصية، الفاتنة اليونانية "ميليتى" التى قدمها إلى فرعون وكانت شوكة فى جنبه يتلاعب بها "فانيس" ويحقق من خلالها أغراضه الدنيئة، "باسيليوس" مدير الحكومة، "جيليوس" رئيس المالية، "تاسو" حارس

فرعون الخاص المدسوس عليه من قبل "فانيس" هو الآخر، "قورش" ملك الفرس وأبنة "قمبيز" وغيرهم في معسكرات الأعداء.

وتضجع لنا الثنائية هذه النبوة التي تنبأت بها الكاهنة "تيثي" حين زارها "حوريب" في معبد رع، ومن خلال هذا الحوار الدائر بين حوريب والكاهنة تيستي يجسد لنا الكاتب رؤيته لهذه السيرة الدرامية المأسوية متمثلة في نبوءة الكاهنة تيثي حيث تقول:

"يأتى من الشرق جنس يعبد النار، ويشعلها في كل الأرجاء.. لا يعرف إلا السيف والسلب والنهب.. جنس لا يحفظ ودا ليعل مردوخ "إله بابل" ولا لإلهنا رع.. سيرتع ويعيث فسادا في أملاك بعل ورع ويهدم المسلات، ويخرب المعابد، ويجمع الذهب والفضة".

صاح حوريب بانزعاج:

- هؤلاء هم الفرس.. لا أحد غيرهم.. نبوءتك أكدت لى ما استشعر به من خطر للفرس.

عاد يسألها بلهفة:

- هل تعجز بابل عن التصدى لهم؟

- لا تقدر عليهم بابل دون مساعدة من يسمى نفسه "أحمس الثانى".

سألها حوريب باستيضاح:

- هل تقصدين أمازيس؟

ردت تيثي بغضب ساخط:

- لا تنطق أمامى بهذا الاسم اليونانى القبيح.. هذا المدعو "أحمس الثانى" تذكر لرع وناق الله اليونان ورئيسهم زيوس، وباع نفسه لأغراب الأرخيبيل، ودعاهم لمولده ورفع عنهم حجاب الكلفة، ودعاهم لمنادمته بلا حشمة، وشرب معهم الخمر، وضاجع منهم المحظيات.

صمعت تيتي قليلا، وعادت تقول:

- ليس هذا ما يمكن أن يسمى "أحمس الثاني" .. "أحمس الأول" سحق الهكسوس، والمدعى الثاني عزز ملكه بأغراب البحر، وترك الأهالي يلونون بمجد بتاح الزلائل.. أحمس الثاني لم يظهر بعد.. المحنة القادمة ستمهد لظهوره " (ص٤٢).

من خلال هذه النبوءة التي أطلقها الكاهنة تيتي تتضح معالم رؤية الأحداث السياسية التي تمر بها مصر خلال تلك الفترة والتي جسدها الكاتب بروية تخيلية استدعى لها الوقائع الخاصة بالتاريخ ومزج بينها وبين المتخيل من الشخصيات والروى الخاصة والحس التنبؤي بما كان وما سيكون، ولكن وسط هذه الإطالة العارمة تطلق الكاهنة تيتي صيحتها ببصيص نور يطل على الساحة حين قالت لحوريب:

- اقترب مني يا حوريب.. يا من ولدت من رحم النيل.. رع يختزنك ويعدك ليوم عصب.. ستقتدى أهلك بدمك المصري الأصيل، الذي يغلى بالغليظ مما لا يرضيك.. ستكون شاهد إثبات لغفلة الراعي وغيوبة الرعية.. ستكون شهيدا بلا هرم ولا مصطبة ولا تابوت.. ستكون الغائب الحاضر.. الغائب في الزمان.. الحاضر في القلوب والعقول والأرواح.. ستكون "سفن رع" الذي استشهد في ساحة القتال وهو يقاوم الهكسوس، ثم من يأتي من بعدك "أحمس الثاني" الحقيقي، الذي يخلص البلاد من الغازي، مثلما خلصها أحمس الأول من الهكسوس (ص٤٣).

كذلك كانت قصة الحب التي جسدها الكاتب العلاقة الصادقة بين حوريب ونفريت هي الأخرى أحد المواقف التي تطاول السحاب وتعانقه والتي قصد منها الكاتب مزج العاطفة بالواجب، والجهاد بالحب، لما كانت تحمله هذه العلاقة من مشاعر متأججة بين هذين الشابين المصريين اللذين

تحوم حولهما المؤامرات والانسائس والمواقف الصعبة، خاصة من خلال محاولات "فانيس" قائد الجند اليوناني التقرب من نفريت والنيل منها بأى وسيلة من وسائله الرخيصة والتي تتسم بالمكر والغدر للذين يجيدهما تماما.: " لم أعد أطيق بعادك يا حوريب، عيناى لابعان من رؤيك.. متى يجمعنا الوصل بلا فرق! إلى متى يطول الإنتظار؟ لا مفر من إعلان حبنا.. لا مفر من الارتباط ولو داخل تابوت من حجر. تحكم حوريب فى مشاعره، وقال بتهدئه:

- يا نفريت.. الأحداث من حولنا تعاند حبنا ولما نكتا.. الريح عاتية صاخبة ونحن نسير عكس اتجاه الريح.. يجمعنا لهيب القلب مثلما يجمعنا غضبنا من سطوة الأعراب.. "أعراب الخارج وأعراب معبد بتاح" (ص ١١٠).

بسامتيك الثالث والسقوط:

فى الجزء الثانى من الثنائية حدد الكاتب الميراث الثقيل للتركة التى تركها الملك "أمازيس" لأبنه "بسامتيك الثالث" تلك التركة المثقلة بالملسى والتى أطاحت بآمال المصريين ومستقبلهم الحضارى، وآمال مصر الفرعونية إلى الأبد والتى جعلت مصر والمنطقة بأسرها تدخل تحت حكم الفرس ومن بعدهم الرومان وانتهت بهذا الغزو حقبة حضارية مهمة فى تاريخ مصر الفرعونية القديمة، كما رصد الكاتب أيضا فى هذا الجزء من الثنائية سقوط السبيل الفردي ونهاية البطولة المصرية الملحمية التى كانت سائدة فى حقبة متتابعة شهدت معها مجابهة أحمر الأول للهكسوس ورمسيس الثانى للحيتيين وتحتمس الثالث للأشوريين والفنيقيين.

كما رصد أيضا طبيعة المعارك وتفاصيل المقاومة العنيفة التى واجه بها "بسامتيك الثالث" جيوش قمبيز، والخطط الذكية التى وضعها له قائد

"حوريب" لمواجهة قوات قمبيز المجهزة بالعدة والعتاد الجديد في "منف" و"سايس" و"بيلوز" وبقية المدن المصرية، والتضحيات الهائلة التي قام بها المصريون في مواجهة الجيوش الجرارة لحدهم، حتى زوجة قمبيز نفسها التي كانت تجرى في عروقها الدماء المصرية هربت هي الأخرى من معسكره وانضمت إلى أبناء وطنها لتتذرهم بنياته المبيتة للذل منهم ومن الوطن.

لقد كان "بسمتيك الثالث" قائدا شجاعا لا يهاب الموت، وكان مستشاره الخاص "حوريب" من القواد المشهود لهم بالحنكة والدربة في تسيير دفة المعارك وإعداد الجيش للقتال، وكان مخلصا له أشد الإخلاص خاصة وقد كان هو معلمه ومدربه منذ الصغر، لكن كل هذا لم يمنع من حدوث الكارثة التي واجهها المصريون بشجاعة منقطعة النظير، وكان قمبيز قد أعد العدة وضمن تفوقه الساحق في الجند والسلاح العربات والعتاد، وبمعاونة الخائن "فانيس" القائد اليوناني الذي انضم إلى جيش قمبيز بعد هروبه من مصر، وفشله في تحقيق كل مآربه الشخصية فيها. وعلى الرغم من أن النصر كان حليف قمبيز إلا أنه اعترف بشجاعة الجند المصريين، وببلاء القادة المصريين في المعارك التي دارت في "منف" و"سايس" و"بيلوز"، ويعنف المقاومة التي واجهها جيش قمبيز في هذه المدن المصرية للعريق، حتى إنه عندما دخل "منف" حاول تعيين بسمتيك الثالث حاكما على مصر من قبل قمبيز على أن يؤدي الجزية صاغرا إلا أنه رفض رفضا باتا، ودار صراع رهيب بين قمبيز و"بسمتيك" حول هذا الأمر، فقمبيز يريد بذلك أن يفرض الهيمنة على فرعون مصر، وبسمتيك يلبى أن يحقق له هذا الهدف من خلال المقاومة العنيفة داخل ذاته، وعلى أمل كبير في انفراجة يعود بعدها الوضع إلى سابق عهده أيام "أحمس الأول"، حتى أن قمبيز هدده بقتل كل أفراد أسرته، بل إنه قتل ابنه "كاموس" أمام عينيه، وجعل أبنته "ماعت" تمر

أمامه وهى تحمل جرة كناية على السبى والنذل والهوان، ومع ذلك كانت مقاومة بسامتيك قوية صلبة إلى أبعد الحدود، إلا إنه رضخ فى نهاية الأمر لإرادة قمبيز عندما أتى بحوريب قائد جيشه وصديقه ومعلمه وزوج أخته ليقتله أمام عينيه، حينئذ شعر بسامتيك أنها النهاية، وسقطت مقاومتها، وعلم أن الهزيمة قد حلت فعلا، وكان لا بد من وقفة مع النفس، وقفة مع الضمير، وقفة يحاكم فيها فرعون نفسه ويحاكم التاريخ، ويحاكم كل من تسبب فى هذه الكارثة الكبرى التى أثلت بالوطن والأهل والنفس:

قال فرعون بنظرة شاملة تلخص الموقف:

- لستم وحدكم المسئولين عما وصل إليه الحال.. الهزيمة لها ثلاثة أوضاع.. الفرعون جمد الصحوة باستعمال الكهنة والأغراب.. الكهنة لاذوا بمجد رجعى قديم فى غياب صحوة تصنع مجدا حاليًا جديدًا، وأصبحوا بمرور الوقت مرتزقة مصريين.. الأغراب أمّنوا الفرعون بجندهم من صحوة المصريين، وقدموا مشروعا تجاريا يعود عليهم وعلى أهل البلاط بأرباح خرافية هائلة، دون أن يفلت الفلاحون من أن يصبحوا أجراء فى أرض فرعون.. هذه هى أضلاع الهزيمة الثلاثة، التى جاء قمبيز ليكشف حدودها وحقيقتها (ص ٣٧).

البناء الفنى

تتكون ثنائية محمد الجمل الروائية من جزأين الأول بعنوان "أمازيش" والثانى بعنوان "بسامتيك الثالث"، والروايتان يجمعهما إطار واحد من التاريخ والشخصيات المستمدة واقعا من هذا التاريخ. والموضوع الرئيسى الذى تتكون منه الثنائية هو مقاومة الغزو الفارسى لمصر والقضاء على المؤامرات التى تحاك لواد إستقلالها وحريتها، والكاتب يجمع شخصيات الروايتين فى خدمة الإتجاه الفكرى العام للنص، حيث رسم لكل شخصية دورها الذى تلعبه،

ووجه عناية فائقة إلى شخوص الروائيتين، وجعل العديد منها يعيش في جو من المثالية، والرومانسية المجنحة الحاملة وإن كان يواجهها صراعات ودائم مع الشخصيات الشريرة التي لا تخلو من القسوة، ومع ذاتها حيث ألبس بعضها منها ثوب أبطال الملاحم.

والروائتان يربطهما رابط عضوي واحد، وخط درامي أساسي واحد، إذ أن الشخصيات الأساسية التي يجمع بينهما الصراع متواجدة في الروائيتين منذ البداية وحتى النهاية مع إختلاف في رسم كل شخصية وفي الهدف المحدد لكل منها، وإن اختلفت شخصية قورش ملك الفرس وأمازيس فرعون مصر في الرواية الثانية بسبب وفاتهما في النص الأول.

والملاحظ في الروائيتين أن النصين يغلب عليهما الطابع الحوارى وأن الجانب السردى هزيل وغائب داخل البناء الفني للثنائية حيث يمثل الحوار الخط الأساسي للنص مع إختفاء المارد وظهوره في أحوال قليلة يتطلبها فنية الموقف والحدث، وهي تشبه إلى حد كبير شكل "المسرواية" التي كتب بها توفيق الحكيم مسروايته "بنك القلق".

كما أننا لاحظنا أن صوت الكاتب يطل كثيرا داخل الحوار الدائر بين الشخصيات من خلال كم المعلومات التاريخية الموثقة المتناثر خلال الحوار الدائر بين عميوم الشخصيات مما أضفى على النص جو الوعظ والإنشاء والتعليمية.

إلا أن الكاتب نجح نجاحا كبيرا في استخدام الصراع الذاتى والتحليل النفسى داخل الشخصيات الرئيسية بالذات لخدمة الحدث، خاصة المواجهات الشخصية التي تمت بين قميبيز القائد المنتصر وبسامتيك الثالث الفرعون المنهزم في محاولة قميبيز إنتزاع إنتصاره بالقوة الغاشمة من إرادة بسامتيك الذى كان لا يزال محتفظا بها حتى وهو فى أحلك ساعاته، والتي كانت على الرغم من الهزيمة القاسية التي حلت بجيشه، إلا أنها ما زالت إرادة حديدية

صلابة، لم تكن بعد، إلا عندما وصلت الأمور إلى مرحلة الانتهاء التام بمحاولة قمبيز قتل "حوريب" والقضاء على البقية الباقية من المقاومة الصلبة لهذا القائد الرمز: "سمع قمبيز بالخبر، علم ما كان من أمر" "بسامتيك الثالث" الذي لم يبك على ذل لينته "ماعت"، وهوان لينه "كاموس" للمساق إلى الإعدام، وبكى ولطم عندما رأى "حوريب" في ثياب عبد ذليل، مجرور كبهيمة، وقد أسقمه التعذيب".

شعر قمبيز "بأنه حقق نصرا مؤزرا، يفوق نصره الحربى فى "بيلوز" و"منف"، وكان طبيعيا فى نظره أن تتكسر إرادة الفرعون عندما ينكسر جيشه، ولكن "بسامتيك" ضيع حلاوة النصر، عندما رفض الإنكسار، كأن الحرب لم تنته، وبدا مطمئنا لإحراز نصر غامض فى نهاية الصراع، وها هو الآن يبكى ويلطم، بما يشى بإنكسار إرادته وأعلان التسليم.

هكذا رسخ فى روع قمبيز "بأنه حطم الرمز، وحطم معه إرادة المقاومة عند الألهى. وحانت - من وجهة نظره - اللحظة الحاسمة، للقاء التاريخى مع الفرعون الكبير، ليطلب ما يريد، ويملى عليه كل الشروط" (ص ٢٣٤).

كما وجه الكاتب أيضا عناية فائقة إلى شخوص الرواية، وجسد النزعة الإنسانية فى المواقف التى كانت فى حاجة إلى هذا للتجسيد، حيث أبرز المتناقضات التى كانت تعيشها هذه الشخصيات بأن جعل بعضها يعيش جوا من المثالية، وفى صراع دائم مع القدر، والبسها ثوب أبطال الملاحم فى بعض الأوقات، وجعل بعضها على النقيض يلبس ثياب الخسة والخيانة - القائد اليونانى "فانيس" - مما أثرى النص بعوامل الخير والشر، والأبيض والأسود، وجعل هذه المتناقضات والمفارقات تثرى النص وتدعم مواقفه العامة والخاصة.

رواية "عباس السابغ" والإحساس بالزمن الضائع

"إن اللحظات التي نمتلك فيها ذواتنا نادرة،
وهذا ما يجعلنا نادرًا ما نكون أحرارًا".

هنري بيرجسون

مما تلفت النظر في رواية "عباس السابغ" للروائي القاص محمد عبد الله عيسى هذا المزيج الغرائبي من العينية، واللاجدوى في استلهم نظام الحياة بقوانينها المتداخلة المعنوية التي تجسد منظور التجربة الإنسانية في عقودها المختلفة منذ الميلاد والتكوين وجنى الخروج من حلبة الصراع، وكذا ما يدور على مستوى الواقع والتاريخ الاجتماعي والذاتي أثناء دوران عجلة الزمن، وما يحدث داخلها من تحولات ميتافيزيقية وروى واقعية، وأسئلة افتراضية يطلقها الإنسان لنفسه ويجيب عليها أيضا بنفسه، وهي تتمحور حول إشكاليات وقضايا الإنسان المعاصر، وأزماته الحادة مع ذاته، ومع الآخرين من خلال الإحساس بالزمن وهيمنته الدائمة على مقدرات الشخصية والموقف معا، وتأثيره الحاد على درجة الوعي والإدراك بعيشة الحياة ولا معقوليته ولا جدواها من خلال الماضي والحاضر والمستقبل.

إن مظاهر الزمن هو كل ما يعيشه الإنسان ويمارسه، وتتوازي حركته وممارساته الخاصة والعامة مع حركة هذا الزمن المتتابعة والسائرة إلى السوراء في جمع من اللحظات المنفصلة عن بعضها البعض، فهي تشبه إلى حد كبير أعمدة التلغراف التي تسير عكس حركة القطار في دقة شديدة يحكمها سرعته وبطئه، ومن ثم فإن لحظاته الهاربة تختفي فور انقضائها، وتحل محلها لحظات جديدة مليئة بالحركة والحيوية والممارسة والمشاعر المتقدة المتوهجة، فهي دائما في حالة إحلال وتجديد مستمر، كما أنها ليست لها حدود ولا نهائيات بالمرّة.

والإنسان يتقلب عبر الزمان في صور كثيرة متعددة، إنه غريب حتى على نفسه في كل دقيقة تمر به، يتحول من حالة إلى حالة في آلية آلية مستتفة، حيث نسيج الحياة الداخلية التي يعيشها تنساب كمياه النهر الجاري تدفع به مراحل العمر المختلفة كدون كبشوت يصارع طواحين الهواء، أو كمكيا فيللي الغاية عنده تيرر الوسيلة، فهو يتلون طبقا لما يمليه عليه واقعه، والواقع العام الذي يتواجد داخله، والمكان والزمان عنده نقيضان (١): فالمكان عنده فكرة حسية يستطيع أن يعاينه ويحس به، بينما الزمان الموجود داخله يبدو وكأنه عبارة عن مقولة تجريدية خادعة مضللة، لا يستطيع أن يلمسه أو يتلمس منه دواعي الوجود الذي يعايشه، مع أنه هو الهواء الذي يستنقشه، وهو التاريخ الذي يعي دروسه جيدا، وهو العمر كله بلحظاته الحلوة والمرّة، فهو ذلك المعيار النسبي المختلف من شخص إلى آخر، والذي يملك كلّ منهم مفتاحا له يديره على هواه، والوقت يمضي ونحن نقضي الوقت في التفكير فيه لأنه يتضمن كل ما تحتويه المعرفة البشرية كلها، الدنيا والآخرة، الذاكرة والنسيان، الحاسة الجمالية والخلقية، الفرح والحزن قضايا الواقع والمآل، الحقيقة الكبرى التي تعيش في أحشائنا. حقيقة الزمن اللامتناهي على إطلاقه بينما هو في الحقيقة له بداية وله أيضا نهاية عند

الإحساس به، يعيها الإنسان بصرخته الأولى في الدنيا وينتهي به إلى صرخات الآخرين حين يلفظ أنفاسه". وهو لذلك عندما ينقضى وتدخله عوامل التقدم يصبح تاريخاً اجتماعياً وذاكرة نستدعيها أحياناً حينما تلح علينا الذكريات والمواجه، وأحياناً نحاكمها عندما نجد أنفسنا على وشك الوقوف معها في موضع الإتهام.

والزمن يسير مع الإيقاع النفسى للإنسان حيث تتجاذبه المشاعر والأحاسيس السوية والمريضة وتغمره قضايا الواقع الذى يصنعها هو أحياناً بزخمها وهمومها وأشكالياتها المختلفة لغرض فى نفسه، حيث النهاية الحتمية التى يسلم فيها الرأية إلى أولاده وأحفاده، إما طوعية وإما عن كره، حيث يحاول جاهداً أن يضع لهم نفس القوانين التى كان يسير عليها قبل ذلك ليسيروا هم أيضاً عليها. ولكن منطق الحياة وقانون صراع الأجيال، والبقاء الذى هو دائماً للأقوى والأصلح يدفع به إلى دائرة الظل، بينما يدفع بالآخرين إلى نفس الطريق الذى سلكه من قبل، حيث تبدأ حيوات جديدة متشابهة ومتكررة ومتزايدة، وهى على أكثر تقدير تشبه نفس الحياة التى مرت بعقودها إن لم تكن أكثر منها شراسة وضراوة.

هذا هو المعنى الذى جسده الروائى محمد عبد الله عيسى فى روايته "عباس السباع" التى فازت بجائزة نجيب محفوظ للإبداع الروائى عام ١٩٩٥، والذى اتكأ فيها على تفكك الشخصية والوقوف أمامها بالتحليل والمحاوره عبر عدة عقود تنتهى بالعقد الأخير الذى يتسلم فيه الرأية شخصيات جدد بأسلوب جديد ويبدلون نفس المسيرة فى طريق جديد وعلى أساس مغايرة. تماماً كما بشر به من قبل الروائى الفرنسى "مارسيل بروست" حينما نادى بنظرية تفكك الشخصية البشرية، ودعوته إلى قيام علم النفس فى الزمان يحل مكان علم النفس المكونى القديم، نجد ذلك أيضاً عند الكاتب الأنجليزى توماس داريل* الذى يؤمن بأن الذات الإنسانية تتكون من عدة أنوات، تخبئ

داخلها كل أنواع الخير والشر، والفرح والحزن، والمزايا والسيئات، وفي روايته "رباعية الإسكندرية" تقول جوستين لدارلي وهي جالسة في محل الخياطة أمام عدة مرايات (٢): "... أنظر ! خمس صور مختلفة لنفس الشيء، لو كنت أكتب محاولات لإظهار إبعاد كثيرة للشخصية، وشيئا من النظرة المختلفة للأبعاد، فلم لا يظهر للناس أكثر من منحى للشخصية، وشيئا من النظرة المختلفة للأبعاد، فلم لا يظهر للناس أكثر من منحى للشخصية الواحدة في نفس الوقت" جويقول لورانس داريل أيضا حول هذا الموضوع (٣): "هناك بضعة لحظات تستولى على مشاعر الكاتب وتعيش معه في خياله إلى الأبد، فيدونها على الورق كما أحسها بكل شمولها، أنها بمثابة كنز لا ينضب، ينهل من معينه في عمله الخلاق، كذلك النشوة التي اختبرها "دارلي" - الذي هو نفسه لورانس داريل في رباعية الإسكندرية - ذات فجر ربيعي باكرا حين سمع صوت المؤذن الأعمى يتجاوب فوق أشجار النخيل فإنها تعتبر من قبيل الأحساس العارم بتفاعل الزمن مع لحظات صوفية صادقة مع الذات. إن بالثأزار يقول في هذه الرواية عن شاعر الإسكندرية كفافى: "إنه يتصيد كل دقيقة تعبر فيقلبها رأسا على عقب لكي يكشف عن ناحيتها السعيدة". إن لورانس داريل شأنه في ذلك شأن كثير من الروائيين المعاصرين يبني تقنيته على مفهوم الزمن. فبينما يجرى السرد في الحاضر وقت الكتابة، إذا به في الوقت المناسب يعود إلى الماضي. إن هذه اللحظة الثرية لا تفضى إلى ما بعدها بل تترك أحيانا إلى الوراء، والكاتب لا يتقدم من الآن الحالي إلى الأتي، بل يعود أحيانا إلى ذاكرته ليحشد من الماضي الصورة الكاملة له (٤): "تقف فوق الزمن ويدور ببطء على محوره ليشمل الصورة جميعها".

ورحلة الذات والإحساس بها داخل الزمن تواجدت كثيرا في الأعمال القصصية والروائية حيث أصبح الزمن الداخلي والخارجي للإنسان موضوعا أساسيا في الخطاب السردي المعاصر. فالزمن وقضاياه المختلفة أصبح

موضوعاً شيراً لبعض الروايات التي تركت بصمتها على الإبداع الروائي العالمي والعربي على السواء "عوليس"، "جيمس جويس" البحث عن الزمن الضائع "مارسيل بروس"، "الحبل" لتوماس مان وغيرها من الأعمال الروائية في الأدب العالمي، كما نجد هذا الإحساس أيضاً يتواجد بإلحاح شديد في الرواية العربية عند نجيب محفوظ، حيث يكون الإحساس بالزمن الاجتماعي المستحرك موجوداً في "الثلاثية" والزمن الإنساني العام في روايات "ميرامار" و"المراب" و"السمان والخريف" و"اللس والكلاب" والزمن الدائري المتعاقب المتواتر في "ليالي ألف ليلة".

والإحساس بالزمن الضائع في رواية "عباس السباع" هي الإشكالية الأساسية التي يجسد من خلالها الكاتب رؤيته للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يمر بها الإنسان المعاصر في حقبة محددة من الزمن تبدأ من قبيل الأزمة الاقتصادية الطاحنة عام ١٩٢٩ وتنتهي عام ١٩٨٩. فالزمن في هذه الرواية هو الحاضر دائماً، وهو المؤثر في حياة الشخصية، وهو الذي يحمل في طياته ما يحدث على المستوى الذاتي، وعلى مستوى موسيولوجيا الحياة الاجتماعية العامة والخاصة، وقد استخدم الكاتب الوثيقة التاريخية والاجتماعية المكثفة والمقطرة إلى أبعد الحدود للتعبير عن تنامي الزمن والإحساس به منذ الميلاد مروراً بمراحل العمر المختلفة، وما يحيط بها من أحداث كبيرة تستغل في ذات الشخصية الروائية لتحفر جزءاً عميقاً من ملامحها العامة.

(٥): ... ١٩٣٥

التحقت بمدرسة الخديوي.. ليست المريلة.. أولى ثالث.

... ١٩٣٨

أولها.. آخرها.. ربيع.. خريف.. لا تسعني الذاكرة.. نتلق أخبار (الملكة فريدة).. (أم كلثوم) تغني (كاريوكا) ترقص لهم.. كان الجو صحواً.

أبى عارى إلا من سرواله.. ونحيب أمى فوق رأسى لم ينقطع طول الليل.. طلقنى.. أخرسى يا امرأة.

إن تكثيف الزمن وتقطيره والإحساس به من أجل الدخول إلى عالم الواقع يجعل الراوى يبدأ الأحداث المروية من تلك الحقائق التى تتداخل فى وعيه عبر بوابة طفولته، وهو بذلك يعيد إلى دائرة المغزى الترابطات الزمنية والتركييب الموضوعى للأحداث التاريخية والحياتية لذاته.

إن اللحظة التى نرى فيها "عباس السابع" وهو يتغلغل داخل العقد الأول لتكوينه هى اللحظة الميكولوجية الطاغية التى يحاول من خلالها أن يستحضر مراحل تكوينه ليقف بها أمام هذه القوة الشابة الجديدة المتمثلة فى أبنائه بـسياراتهم المختلفة التى تعبر عنها هداياهم إلى أبيهم فى عيد ميلاده المستثنى والسذى يحتفلون به وينبئونه من خلال احتفالهم بإنهاء مرحلة مختلفة. إن هذه اللحظة الزمنية الثمينة تأخذنا إلى لحظة الواقع الذى عاش فى الذاكرة، والتى لم تخرج إلا فى الوقت المناسب.. الوقت الذى أراد فيه الأب أن يفرض عليهم -عقده الأخير- العقد السابع من عمره (٦): "عدت أطوف فى رحلة (إيزيس) إلى تلك الأماكن البعيدة، النائمة فى جوف الزمن.. أنبش أطرافها.. أداعبها.. تبتسم لمرأى.. ألمم أشلاى وحدى.. أعرف أين نبتت الغرس ولحب، مدرسة الخديوى الأولية، السور العالى يخبئ خلفه كل الدفء.. العطر والحديقة الصغيرة البرينة التى رويت من ضحكائنا الصغيرة تنام فى الفناء الواسع، ترصع خصر الصرح القديم القائم فى المكان شاهدا يرصد التحولات وأسباب التعرية".

وفى مواجهة أسئلته للعقد الأول يلخص الراوى قضيته.. أنه كان مشغولا طوال حياته بالزمن خائفا منه.. لذلك كان بعيدا عن أبنائه وبيته وعندما أحس بهم فى هذه اللحظات الخاوية من حياته، بدأ يللم أشلائه وعقوده الماضية ليوافق بها تيارات الحياة الجديدة، ويدافع عن مشروعه الخاص الذى يمثل

نقطة التحول نحو حياة جديدة تبدأ بعد السنين بدلا من حياته التي انتهت بقوة القانون (٧): "حاول أن تفهمنى.. اليوم خرجت للمعاش.. تركت وظيفتى ودعنى كل الناس الذين عرفتهم فى المكان.. ولأئنى لم أوطد علاقتى بأى منهم.. خرجت كما دخلت.. بلا صديق أو أخ أهرع إليه إذا لمت بى كارثة.. وحيدا أصبحت.. كالبالونة يتقاذفها الفراغ.. يحملها، يطيرها بلا هدف فى الكون الممتد".

إن حاسة التذكر التى لجأ إليها الكاتب لاستعادة ماضيه بعفويته الطفولية فى عقد التكوين قد جعلت الإحساس بهذا الزمن نوعا من تنزق الماضى، والولوج إلى أحلام الخيال، وبفضل هذه الحيلة البارعة، استطاع الكاتب أن يجسد كل عقوده المتتالية والتى كوّن منها نسيج السرد فى معمار قسمه إلى أقسام التاريخ (الزمن الكبير)، اللقاء، التكوين (الزمن الصغير)، والأسئلة. وفى كل قسم من هذه الأقسام تتحرك العقود من (عباس الأول) إلى (عباس بك) أو عباس الأخير أو عباس السابع، وفى العقد الثانى (عباس الثانى) يبدأ الزمن الكبير للعقد من عام ١٩٤٠ وحتى عام ١٩٤٩ فترة المراقبة والتشكيل.. وفترة الحرب والذعر.. ومزيج من الإحساس بالزمن والإحساس بتشكيل الذات حيث درجة الإحساس بالزمن فى هذه المرحلة عالية. والعقد الثانى يتحنس طريقة فى كل شئ مع (نادية) مع التنظيمات، مع دنيا كلها، ورويته للواقع الأليم الذى تمر به حياته وحياة من يحبهم (٨): "التعلب فات.. الذعر شديد.. الإشاعات كثيرة.. روميل فى الصحراء، الأنجليز فى عابدين.. ٤ فبراير فى التاريخ.. الشعب مع الألمان.. الملك مع الإيطاليين.. الحكومة مع الأنجليز.. والعلمين نقطة التحول.. النظر والحظ وأنا فى النافذة.. أطلع حظى مع نادية". من خلال هذه السرد الوثائقى للعناوين السياسية لهذه المرحلة.. يلجأ الكاتب إلى تداعى الذكريات ويمزج للخاص بالعام، ويضع علامات اجتماعية وتاريخية تسم هذه المرحلة بسماتها الأساسية.. هنتر..

فلسطين.. الأبتدائية.. الفدائيين، فضيحة فاروق وطلاقه من فريدة..
التوجيهية.. الهندسية.

إن التشابك الذي لجأ إليه الكاتب في ربط العقود الزمنية بعضها البعض،
بتفاصيلها العابرة وروعة البناء المردى، والمغزى العميق الذي أراد أن
يجسده قد أحدث نوعاً من الخصوصية لهذا النص الروائي الحدائى الذى يستخدم
الفلتازيا والتخييل الواقعى لربط الأحداث والوقائع المحتشدة بكثافة شديدة فى
نسيج السرد، حيث نجد أيضاً أن ثمة مؤثرات لرواية "مارسيل بروس" (البحث عن الزمن الضائع)، تطل من نسيج النص، حيث تبدأ الروايتان
برأوى الرواية وهو رجل متقدم فى السن، متأملاً ماضيه، مسترجعاً ذاكرة
حياته، فهو فى "البحث عن الزمن الضائع" قد أخذ من الماضى فعلاً بواسطة
واحد من أفعال الذاكرة اللاإرادية التى هى أحد بوابات الواقع فى منهج
مارسيل بروس، بينما فى رواية "عباس السباع" نجد أن شخصية عباس بك
وهى الشخصية المحورية المستمرة من أول النص إلى آخره يستدعى
الماضى عن طريق استدعاء عقود المتتالية، وعن طريق المحاورة نجده
يجسد حلقات عمره تجسداً كاملاً بأحداثها القديمة وكأنها تحدث الآن أمام
عينه، وهو بذلك يستعيد زمنه الضائع أو تاريخه الاجتماعى الراحل، مرحلة
بعد مرحلة فى واقعية مكثفة إلى أبعد الحدود. وشخصية الراوى "مارسيل" فى
رواية "البحث عن الزمن الضائع" تكاد توحى بملاح شخصية مارسيل
بروست نفسه، كما أن نفس الخاصية نجدها فى شخصية الراوى عباس فى
رواية "عباس السباع" التى تكاد تشي بملاح الكاتب نفسه، فمن خلال هذا
التطور المتنامى لحياة الشخصية نجد أن روايتي "عباس السباع" و
"البحث عن الزمن الضائع" ترتبط بحياة مؤلفيهما ارتباطاً شديداً فى النسيج
والأحداث بحيث أن كل الأحداث المروية التى تذكرها كل منهما تنطلق من
حوادث واقعية حدثت بالفعل فى حياة كاتبيهما. إذا لا جدال أن كل كاتب

حاضر في روايته بصورة أو بأخرى، وأن استدعاء عباس لعقوده بهذه الطريقة الخيالية والغرائبية يجسد إدراكا ووعيا بالحقيقة الرائعة للحياة، حياته هو، الغير قابلة للاستبدال أو التي يعي فيها تماما أنه على وشك الانتهاء. نجد ذلك واضحا في العقد الثاني من النص وهو عقد الأربعينيات المتشكلة فيه شخصية عباس اجتماعيا وسياسيا في دهشة كبيرة. ولعل حوار الأسئلة بين العقد الكبير والعقد الثاني، وربط الخاص بالعام في هذا الجزء من السرد يعطينا دلالة على أن التشكيل السياسي للشخصية قد تم نضجه مبكرا مما سيكون له أثر كبير في العقود التالية بعد ذلك، فالأربعينيات وعاء كبير، يحتوى على كل الصراعات الطاحنة والولادات الجديدة للمذاهب والجماعات والاضغاث الواسعة.. و.. وأنت قابع في غرفتك.. تراقب فتاتك.. أنتى أحداك من زمني اليعيد عنك، حيث اندثرت أصواتهم العالية الزاعقة والكل أموات، والسؤال الثاني.. ما زال يطرح نفسه، من قتل من؟! ولماذا؟!.. والذين يعرفون صامتون، لا يتكلمون، بالرغم من الكتب الكثيرة التي تملأ أيامنا. من أين لك كل تلك المعرفة؟ هي الأيام يا عباس والتاريخ يعيد بعض صفحاته في حضورنا. لقد ذهبنا إلى فلسطين مرة أخرى.. والإنجليز والأحزاب والملك؟ تغيرت خريطة أيامك في واقعنا الذي عشناه بعدك. على أنه ظهرت صراعات أخرى.. أرهقنا من جديد، آه يا عباس. من عقدك المثخن بالهموم والدم.

إن تداعيات الذاكرة في تيار وعي "عباس المبيع" وهو يللم اشلائه أو عقوده المتتالية ليعيد بهم صياغة ما سبق أن عاشه هو في الزمن القديم بنفس النمط والترتيب والشكل والمعنى لهو بانوراما للحياة يحددها الزمن والإحساس به في كل عقد من عقود الستة، وهو يذكرنا بالشكل الجديد المعروف بالارواية التي كثر استخدامها عند كتاب الرواية الجديدة في فرنسا عند كل من "الان روب جرييه" و"تاتالي مازوت" و"ميشيل بوتور" والكاتبة الإنجليزية

فـرجـيـسـيا وولـفـ" مع الإختلاف فى الصياغة والشكل، حيث لجأ الكاتب إلى استخدام مادة الواقعية فى أسلوب عثرى مصـلـا ولعل جهد الكاـتـب . فى هذا النص ينصب على استخدامه للموتيفات السريعة، واللفظـات الحية لتوليد نوع من التأويلات والدلالات الخلاقة المموهـة بدقة والذى يحتل آلية السرد الموجـر المفـطـر فيها جانباً هاماً من الصياغة، نجد أيضاً أن التكنيك الذى استخدمه الكاتـب (الراوى) فى لم شمل عقوده الستة ومحاورتهم وجهاً لوجه، ومفـارعتهم الحجة بالحجة ومحاولـة استمالتهم تباعاً عقب كل عقد من العقود، متأثراً بذلك بالكاتب الإيطالى "ألبرتو مورافيا" فى روايته الجنسية الفلسفية "أنا وهو" الذى يستخدم فيها الصراع بين "الأنا" للفرويدى وبين "الآخر" (رغبته الجنسية) فى تجسيد عالم أحد كتـاب السيناريو والذى يشعر دائماً بالدونية رغم مواهبه العظيمة تجاه الآخرين (٩): "سحبت نفس.. عقداً فى أثرى. (الأول والثانى)، اتجهت مباشرة إلى كورنيش البحر، ناحية المينا الشرقية، تجاورتها إلى مقهى (الكريستال)، أعرف أنها مقصده، يهرب من همومه، وحدته، خوفه، مشاكله، يركن فوق هذا الكرسي.. يطالع البحر الواسع لملمه.. كما كان يحلم أن ينقله الجان من جلسته هذه إلى الجانب الآخر البعيد للبحر المتوسط، بيريه.. نابولى.. مارسيليا.. يريد حياة أخرى". لقد كان "مورافيا" فى روايته "أنا وهو" وهو يخاطب رغبته الجنسية عن طريق الراوى حيث توجهه رغبته الذكورية لتحقيق كل ما رغبها الذاتية من خلال المضمون العام للنص. كذلك نجد نفس الخاصية عند الكاتب فى "عباس السابع" حيث يخاطب عباس السابع الأخير عقوده مع الاختلاف فى جوهر المخاطبة حيث أنه هو الذى يوجههم لتحقيق ما يريد لمشروعه المستقبلى.

ويستمر التفاعل مع الحياة والزمن فى العقد الثالث من حياة عباس والذى بدأ مع أحداث قومية جسيمة، وتحولات هامة كان إنعكاسها كبير على زمن هذه المرحلة كذلك أيضاً أحداث ذاتية فرضها عليه الواقع المعيش فى

بداية حياته العملية، ومحاولة الكاتب فرض وجهة نظر يدشن بها هذه المرحلة الخاصة من التكوين مؤداها أن عباس في هذه المرحلة الواقعية الحرجة من حياته قد ترك نفسه كريشة في مهب الريح، تتقاذفها الأنواء وتعصف بها رياح الحياة وسط عوامل قلق شديدة تمر بالبلاد، وعوامل قلق أخرى يفرضها واقع العلاقة المتهرئة بين أمه وأبيه، وعلاقات المرأة التي بدلت تدق هي الأخرى أبواب حياته.. فالثورة على الأبواب، والناس يتحدثون عن التغيير المنتظر والذي لا بد من حدوثه، والزمن يتحرك حوله بإيقاعه السريع، بينما عواطفه الملتهبة في هذه المرحلة من حياته العملية تنذر بتحولات جديدة لم يألّفها من قبل (١٠):

- ١٩٥١ :

فرحنا لإلغاء المعاهدة في ٨ أكتوبر.

قالت أمي نفسي أفرح بك.

- ١٩٥٢

حمل الشباب غضبة إلى القناة.. يفجر بركانه هناك.. يزلزل المعسكرات في القرنين، في الليل، وفي يوم عيد ميلاد ولي العهد أحمد فؤاد (١٦ يناير) اكتشفت هانم.

- ١٩٥٤ :

يناير.. القيادة تحل الجماعة ومصطفى حامد يبحث عني.

يونيو.. بكالوريوس الهندسة المدنية.. باقة ورد وبطاقة في انتظارى (سميحة) أحبك.

ويتفاعل زمن الثورة والحب في نفس عباس، بينما يبحث هو لنفسه عن هوية تتنحله من هذا التخطئ المخيم على واقعه. ففورة الشباب موزعه بين

الواقع السياسى الذى يحاول جذب فيه ناحية التنظيمات السرية والمعلنة، وبين عاطفة القلب ورغبة الجسد التى تتنازعها كل من هائم وصديقتها سميحة، وكلاهما هام لهذه المرحلة ومطلوب لتحقيق الذات.

لا شك أن جدلية الحياة والزمن هى الدافع الحقيقى نحو الاستجابة لكل ما هو جديد فى مرحلة الشباب ولحظاته التى لها خصوصيتها على خريطة العمر، ورفض ما هو يعكر الصفو رفضا قاطعا لأنه سوف يؤدى إلى عواقب وخيمة على، وتفقد بالتالى الحياة معناها الحقيقى. إن البحث عن معنى الزمن لأنه هو وإياها شئ واحد، إنها أحيانا تغفو وتنام وتصبح فى حاجة إلى قوة الأجساد كى تستيقظ من نومها، وتسفر أبان يقطتها وصحوتها عن الجانب المضى فى جنيتها، وعن أئمن لحظاتها المتوهجة إلا وهو الإحساس المطلق بالزمن.

إن أية لحظة فى الزمان لا تختفى اختفاء تاما من ذاكرة الراوى الواعية إنما هى لحظة مفقودة لأنها تظل على الدوام رهينة استحضار فورى تحت أى ظروف تمليه عليها عملية التغيير والتشكيل الذى تولده الأحلام والتخيل والذاكرة والعاطفة، إنها أسيرة التطور العام الذى يحدث عبر الزمان وتفاعله مع الذات وعلاقتها مع الآخر أيا كان حقيقته.

وكانت لحظة الشك هى سمة هذا العقد وأحد ملامحه الهامة، الأم تشك فى خيانة زوجها، والأبن (عباس الثالث) يشاركها فى ذلك لإرتباطه التام بأمه، وترحل الأم والأب عن الدنيا بعد أن بذرا هذه البذرة فى نفس عباس وتركاه يجتر ركامها، وزملاء الدراسة يشكون فى زميل لهم لوقع بكثير من زملائه ووشى بهم إلى البوليس السياسى، وأبلغ عن كثير من الطلبة القذافيين الذين كانوا يحاربون الأنجليز فى منطقة القناة، وسميحة التى عاشت زمانها الواقعى بكل عنفوانه، تمارس حياتها فى الأخرى بكل واقعية، تعرف ما تريد وما لا تريد، حتى أنها من فرط جرأتها وواقعيتها تصيب عباس بالدهشة

مرتين، المرة الأولى حين فاجأته بجرائنها وطلبت الارتباط به عاطفياً وهي تعرف أن صديقته هادم تحبه، والثانية حين اعتذرت له عن حبها بسبب التغيير المفاجئ الذي طرأ على أحلامها وطموحاتها.

لقد تغير الزمن وبدأت عجلة جديدة تدور نتيجة للتطور الحادث في كل دقيقة تمر به. ومع التطور الاجتماعي والسياسي للمنطقة تتغير الشخصية والناس والعلاقات والممارسات وكل شيء، الوحدة مع سورية أوجدت موقفاً تجارياً يسمى باسمها غير من خريطة الواقع الاقتصادي في الإسكندرية الشيء الكثير، للبيع والشراء وكل شيء، حتى الذمم والضمان، لعبة العملة وما فعلته في الخريطة الاجتماعية للمجتمع. يتزوج "عباس الرابع" من فاطمة شقيقة صديقه شعبان الذي امتزجت دمايتهما في الطفولة تشبهاً بما فعله الرجل الهندي وصديقه الأمريكي في أحد الأفلام الأمريكية.

يتغير سوق سوريا إلى سوق غزة بعد الانفصال الذي حدث بين مصر وسورية، السبيل الاقتصادي للإسكندرية في هذا العقد، ويسير الزمن على وتيرة واحدة، وفجأة تهتز المنطقة على زلزال كبير في كيان المجتمع كله، وفجر البركان الخامد في النفوس، وتتوقف عجلة الزمن عن الدوران، وتتجمد عقارب الساعة، إنها الهزيمة التي أسموها "نكسة" وكان كابوساً لم تعهده المنطقة من قبل (١١): "الأبواق العالية تصرخ من فوق الأسوار التي تحيط بمبنى الكلية، تنقل غضبها إلى أهالي الحي الشعبي القريب من (الحضرة) تنبيههم إلى صوت أبنائهم بالداخل، يعتصمون، يكون المحاكمات الهزيلة لأسباب النكسة، يأسرون المحافظ، ويحاورونه، تستيقظ الإسكندرية من نومها، تصرخ، تسمعها القاهرة، تخرج مظاهرات الطلبة، تفرش كل الوادي، والتجار هناك لا يفهمون، فقط يحسبون أرقام الخسارة.

إن التراكمات الضخمة التي تجمعت في هذا العقد والعقد التالي له والذي وظف لهما الكاتب إمكانات السرد المختلفة لخدمة مضمون هذه المرحلة

لحساسيتها الشديدة وتأثيراتها على كل نواحي الحياة الاجتماعية في مصر (العقد الرابع والخامس) عقد الوصول إلى أفاق السلطة الجاه والمال والنساء. وهى مرحلة تشبه إلى حد كبير مرحلة أغنياء الحرب التى ظهرت إبان الحرب العالمية الأولى والثانية بكل عنفوانها وسطوتها وما يحدث فيها من ممارسات ميكافيلية ووصولية، وحيث الأخلاقيات هى سمة هذا العصر والفساد هو النمط السائد. فى العقد الخامس من عقود عباس مات عبد الناصر وبدأ عهد جديد يخيم على المنطقة، وظهرت فئات جديدة كان عباس الخامس، تأقلم مع المرحلة، مرحلة الانفتاح الاقتصادى والمجتمع الاستهلاكى، وركب الموجة كعادته.. استخدام قاموسه الخاص فى تثبيت أركان مركزه الجديد (١٢): "عدت أمزج المصطلحات الجديدة بالمفردات القديمة التى تسكن فى رأسى من زمن (العكرمى) و(حامد) أصنع منها توليفة.. سهلة.. مرنة.. قليلة للتشكيل، أواجه بها واقعى فى كل حين".

إن هذا الحشد الكبير من الأحداث التى جسدها الكاتب فى هذا العقد من نسيج الرواية تبرز إلى حد كبير زمن هذه الفترة بأحداثه وتكويناته الخاصة، وشخصه الطفولية النامية فى جو من الزيف والعفن (عرونس أفندى) (هدى)، بشخصية عباس الجديدة التى كانت نتاج المجتمع كله فى ثوبه الجديد، (ثوب الطهارة الثورية كما كانوا يدعونه)، وهو العقد الذى كان سببا رئيسيا فى جميع كل العقود لمواجهة ما بعد العقد السادس، عقد التقاعد، عقد المشروع المنتظر. إن زمن هذا العقد هو زمن الإنسان المختبئ وراء قناع الذات، زمن الإنسان الذى يحمل على وجهه ودخله أكثر من قناع (١٣): " فكل إنسان يخبئ بين حناياه أكثر من عشرين روحا متعارضة متمايضة متحركة لكنه بدافع من مصلحته وحاجته الملحة، ومن إرادته الواعية فى أن يكون على هذا الشكل بالذات، وأن يظهر لنفسه مختلفا عما هو عليه فى الواقع يتبنى واحدة من هذه الأرواح فقط، ويختار منها ما كان أسهل مبالا، وأكثر طواعية

لمتطلباته العملية، ويعقد فرائه عليها مدى الحياة، ويقبل تفسيرها الوهمي للمريح للأفعال والتصرفات الحاصلة في الخفاء، المعروفة عن الوعي، والصادرة عن الأنوار العديدة الأخرى التي يرفضها ويكبتها ويدفعها نحو الأعماق الدفينة من حيث ينبثق أحيانا أحدها ويرتفع إلى السطح متمخضا عن أعمال وأفكار محظورة يضطر المرء إلى الاعتراف بها وتبينها بتحفظ، ليس الإنسان شخصية واحدة متنوعة الجوانب، إنه مجموعة من الشخصيات المتعددة، المختلفة بالنسبة له، وبالنسبة للآخرين".

عباس السادس أو عباس الأخير في نهاية فترته الوجودية، قائد المسيرة في مواجهة عقوده الخمسة، ثم ابنائه من بعدهم، والبحث عن الذات في شخصيته الجديدة الذي سوف تأتي بعد ساعات قليلة هي بمثابة نقطة التحول الأخيرة في مسيرة هذه الشخصية المحيرة، إنها التجربة الحقيقية لمواجهة الواقع عبر هذه السنين الطويلة من البحث عن الذات، إن المواجهة الحادة بين عقدين ومحاولة كل منهم تبرير واقعه بالحجة والمنطق هي النهاية الحتمية لمنطق الزمن والإحساس بلحظاته الصعبة والحادة، لقد كان الزمن والمجتمع وثيقة سوسيولوجية تضمنت وقائع كثيرة ومواقف صريحة، لقد جرد الزمن شخصية عباس من هالتها ومن حقيقتها، وأصبح عباس عاريا إلا من محاولة البرية من عقوده للوقوف بجانبه ووضع غطاء يحفظ له ماء الوجه في نهاية وجوده، ويستر ماضيه الملوث تجاه شروعه الذي يريد أن ينسب له النجاح والقبول أمام ابنائه (١٤):

"الحقيقة التي أعرفها أنني سوف أسلمك زمام الأمور بعد ساعات معدودة، عندها، ستصبح المشكلة ملكا لك يمكنك أن تركيها.. ترويضها كما شئت"

- لا لزعم أنني سألقاك فارسا مغوارا، فلم تكن كذلك في عقودك المتقلبة.
عرفت ما كان من الأولاد صباح اليوم ؟

- كنت أرقبك من خلف حجابى المستور.. أرصد خطواتك التى توزعها فى
مساعات عقدك الأخيرة.. الأولاد محقون فيما يرمون إليه.. المشروع
والمستقبل ملك لهم.
- لكننى.. كافحت.. ثابت.. و.. و.. و
- اسكت يا عباس.. فقد كرهت هرطقتك المجنونة.
- لماذا تحاول محاصرتى ؟ ألا يكفيك ما فعلته العقود بى..
- العقود محقة، شاهدة لى على تكوينك، حيرتها معك، ولأنتى ما زلت فى
المجاهل.. ترانى حريصا على أحياء ماء وجهك.
- هدنى التعب.. طحنتنى الأيام.
- بل هدك الجشع.. لكنى سأحاول جاهدا إزالة بعض الوقائع الصدئة فى
صفحاتك حتى يبدو كتابك أبيضاً ناصعاً لمن يقرأه.
- ماذا تعنى !؟
- الأولاد محقون.. والمشروع لهم..
- لن أجدلك كثيراً، سأنزل إلى رغبتك.. فأنت العقد القادم، صاحب
القرار.. فقط.. أريدك معنا فى حفلة الميلاد.. تعلن لهم ما وقفنا عليه من
أوراق المشروع.
- أسف يا عباس.. لا أستطيع..
- ماذا !؟ ماذا تقول !؟
- أرى فى الجو غيم.. وسحب ملبدة تغطى ملامح الصورة.
- أفصح ؟
- خذ عقودك وانصرف.. لا تخرجنى يا عباس..
- أكاد لا أفهمك.. لماذا لا تأتى ؟

- حتى أفضحك عندهم.. وحدي أعرف أمر عقدك الرديء.
- .. تقصد.. نقطة التحول الحادة في الطريق.
- .. بل يقع السوداء المنتشرة فوق السطح.
- .. كنت اغترف من الفرص المبدورة.. ينتهزها الأنكباء والناهبون في الأيام المفتوحة.. قبل أن ينام الزمن.
- .. قل للصوف والمجرمون..
- حسبك مستهال طربا بما جمعتك لك..
- وصمتني بأفعالك.. ظلمتني.. سامحك الله.
- .. كفاني تقريظا..
- حاولت أن تقهر الزمن ونسيت تكالك على النجاح.. إن ما من معركة ربحها أحد.
- لا تنبحني بكلماتك الحادة.. يمكنك أن تفعل ما يحلو لك عندما تأتي..
- سأنصرف الآن.. أعود لهم.. قبل أن تصلبني فوق خطيئتي.

لقد كانت هذه المحاكمة بين عباس المسايح وعباس السادس هي لحظة الخلاص الأخيرة، ولحظة الإحساس النشط بالزمن، ومواجهة النفس، لقد كان عباس المسايح يمثل النزعة الروحية للحياة بين عباس السادس بعقوده الذي يمثلها فقد كان يمثل النزعة المادية الخالصة التي تتكالب على أمور الدنيا وحطامها وحب الذات، وما يرتبط بها من ألتية وإثرة كبيرة (١٥): "فإنسان أشبه بشجرة تضرب بجذورها في أعماق الأرض لكنها بأغصانها تهفو إلى السماء، وبقيبتها تتطلع إلى ما فوق، تتغذى بأكثر الأشياء مادية وأكثرها روحانية بذات الوقت، أكثرها دونية وأكثرها سموا. وأن حياته على هذه الأرض لأشبه بمرحلة يقوم بها صياد على بحر الزمن جسمه في يد الغناء، قارب متقوب يتسرب منه الماء إلى أن تغمره الأمواج وتبتلعه الماء، ويخرج

بحثاً عن الرزق، ساعياً إلى المحافظة على بقائه، لكن لكل سفره نهاية ولكل أوقيانوس حد يقف عنده، وكل مساعيه باطلة وقبض للريح طالما أن صراعه مع الفناء سيسفر نهاية الختام عن هزيمته، وطالما أنه لا يلاقي على طريقة أى جديّد بل تتابع الأيام وساعات متشابهة تتراكم فوق بعضها، ولحظات فارغة عذابها بلا لون ولا شكل يكاد في نقاهته وانعدام هويته أن لا يندرج حتى تحت إسم عذاب. يرغب في أمنية، وعندما ينالها لا يعود يريدّها ويجدها مخيبة لأماله، يشمئز من فراغ للثرثرات التي تتبادلها، ولا معنى للأفكار التي تتداولها، وينتابه القلق لاكتشافه العدم الذي تغرق فيه من كل جهة".

إن المعنى الأساسي الذي جسده الكاتب في روايته التخيلية (عباس السابع) هو صراع النفس مع ذاتها من خلال العودة إلى الينابيع الأولى، وإلى فطرة البدايات، ومحاولة مزجها بركام وزخم النهايات، من هنا كان المغزى العميق الذي سبق أن قاله ت.س. إليوت في رباعياته الأربعة " في بدايتي نهايتي... وفي نهايتي بدايتي".

والبناء الفني للرواية يتأرجح بين المونولوج الداخلي والانتقال عبر الزمن إلى مستويات ترصد التطورات التي تصيب الشخصية في مراحل تطورها الزمني، وهي تشبه إلى حد كبير رواية الكاتب الأمريكي وليم فوكنر (اللامهزومون) حيث تتكون الرواية من سبع حكايات تحكي قصة شخص باسم "بايراد ساتورس" على مراحل مختلفة من عمره من الثانية عشر إلى الرابعة والعشرين. وقد جاء النص حاملاً لمستويات لغوية متعددة، بدأ من لغة الوثائق إلى السعي إلى وجود نص إشكالي ذو تفسيرات عدة، يحمل صياغة روائية لرؤية عن الوطن وواقعية للتاريخي والسياسي من خلال الإحساس بزمان ممتد لأكثر من نصف قرن ومقسم إلى عدة عقود تتجمع لتحاكم الإنسان المعاصر في تجاربه وأفكاره، في تاريخه وقيمه ومبادئه، لقد

استطاع الكاتب في هذه البانوراما الزمنية الرحبة أن يقدم لنا من خلال هذا التخييل المردى المتناغم رؤية لها خصوصيتها في الشكل والمضمون من خلال أحداث مختزلة لزمان يمتد إلى أكثر من مئتين عاما من الذاكرة المقطرة بتفسيراتها المختلفة، حيث لحظات الغوص داخل الشخص، والأحداث السريعة والمتلاحقة والتي وظفت لها لغة سريعة الأيقاع، ومفردات تأويلية تحمل من الدلالات ما يجعل النص غنيا بها، معنيا بكل ما تحمله من آلية سردية ترتأى الواقع ولكن في قالب وثائقي تخييلي يعتمد الغرائبية منهجا وصيغة وتخيلا للواقع.

وقد فرض مضمون النص على الشكل الفني لرواية "عباس السابع" طبيعة الصياغة والتكوين التي ظهر بها السرد الروائي للنص. حيث أن طبيعة استدعاء العقود الزمنية وتجسيدها بهذا الشكل الفانتازي بكل أحداثها وممارساتها وشخصياتها الرئيسية والثانوية قد فرض على الكاتب أن يقسم زمن الرواية إلى ست عقود بدأها بالعقد السادس عقد الحكمة كما أطلق عليه في نسيج النص، والعقد هنا عشرة سنوات كاملة بكل ما تحمل من تاريخ سياسي وسيوسولوجي، وأهم ما يميز به الواقع ويصطرع على أرضه من أفكار ورؤى وممارسات ومواقف عامة وخاصة. وقد أختار الكاتب من كل عقد ملامحه الحادة والمنعطفات التاريخية والذاتية الهامة التي لها تأثير على الزمان والمكان والمجتمع وكذا التأثير المباشر على (شخصية عباس) الشخصية المحورية والرئيسية للنص، بل والشخصيات الهامشية أيضا التي تدور في فلكها. وقد قسم الكاتب كل عقد إلى تكوينات خاصة رأى أنها الشكل الأمثل لصياغته السردية في بنية النص، بدأه بالعقد الأخير "عباس السادس" أو "عباس بك" الذي عاد بذاكرته إلى الوراء ليعيد صياغة واقعه بنفس الترتيب الذي بدأه في بداية حياته. ثم سارت أزمنة العقود برتيبها الطبيعي حتى تصل مرة أخرى إلى عقد عباس بك و "عباس السادس" الذي بدأ به سرده الروائي.

هذه التكوينات تتكون من عدة تواريخ تبدأ من بداية العقد، تحمل كل منها أهم ملامحه الأساسية. ثم (اللقاء) وفيه يلتقى عباس السادس بعقده، ويتحاور معه فى واقعية تخييلية إلى أن يدخل فى تكوين العقد نفسه. ونلاحظ أن التكوين هو صلب السرد وأنه يعتبر مستقبلاً تماماً، كما يعتبر كل عقد نصاً له استقلاليته تماماً عن باقى العقود، إلا أنه يرتبط معها بالنسيج العام للسرد من خلال الراوى الذى يتواجد مع كل عقد. الجزء الثالث من تكوينات النص هى (الأسئلة) وفيها يطرح الكاتب تساؤلاته الضخمة حول مفهوم الواقع عند الشخصية وما ألم بها، ويجب على هذه الأسئلة من خلال ما مر بها عبر الزمن من تجارب وأزمات وصراعات صقلت عقوده تدريجياً حتى بداية العقد الخامس حين انتهت الأسئلة وحلت محلها تجربة الزمن وما يحيط به من إحساس خاص باقتراب النهاية الحتمية لأى عقد.

الأحالات:

١. لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ ص ٥٦
٢. جومستين... ثورات من داريل، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١ ص ٣٢
٣. المصدر السابق ص ١١٣
٤. رواية عباس السابح، محمد عبد الله عيسى، الإسماعيلية ١٩٩٤ ص ٢٢
٥. الرواية ص ١٤
٦. الرواية ص ٢١
٧. الرواية ص ٣٤
٨. الرواية ص ٦٢، ٦٣
٩. الرواية ص ٦٢، ٦٣
١٠. الرواية ص ١١٩
١١. الرواية ص ١٢٩
١٢. لحظة الأبدية.. دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ ص ٣٦
١٣. الرواية ص ١٥٩
١٤. المصدر السابق ص ٣١٠

"الكوميديا الشيطانية" ورواية الفانتازيا

فى أصاقي الفانتازيا فى القصص الحديث ثمة
شك فى هذا العالم الذى تنتمى إليه الحكاية
- أهو هذا العالم- أم عالم مغاير تماما؟

ت . ي . لبت

مدخل

تعتبر رسالة "فرويد" التى تحمل عنوان "الغرائبي" هى أفضل رسالة
كتبت حول هذا الموضوع، وكان قد كتبها عام ١٩١٩ أثناء قيامه بكتابة
كتابه "وراء مبدأ اللذة". وقد كان اهتمام فرويد قبل ذلك منصبا على مهمة
توضيح آلية لذة تلك التى يراى اغتنامها والحصول عليها، ونوع الألم الذى
ينبغى الابتعاد عنه وتحاشيه، ودرجة غرابة السلوك عندما يسعى المرء وراء
هذه اللذة لاستهلاكها والاستمتاع بدقائقها.
وكذلكه دائما فى تناول مثل هذه الأمور: قلنه يمتنى إلى تناول موضوعه
ككل ويضرب صفحا عن منهجه المتهيب قليلا . ويسأل عن الفرق بين ما
هو غرائبى وما هو مخيف، أو بالأصح - كيفية تعريفه بوصفه صنفا خاصا

من الأشياء المرعبة المخيفة . إلى أن يتوصل في نهاية الأمر إلى استنتاج مؤداه أن الغرائبي ينتمى إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة والتي تعيدنا ثغية إلى شئ سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل . وقصارى القول فى هذا الموضوع أن الغرائبي أو الغريب يشير فى الحقيقة إلى تكرار شئ مألوف جدا، إلا أنه مكبوت أو بعيدا عن الاهتمام (١) .

حرصنا على البدء بهذا الاستهلال الدلالى لتعريف الغرائبي بوصفه صنفا من الأشياء المخيفة كما عرفه فرويد فى رسائله كمدخل ومفتتح خاص للكتابة والحديث عن رواية " الكوميديا الشيطانية " للروائي الدكتور هاني قطب الرفاعى التى تحمل فى نسيجها وآلية سرديتها عالما غرائبيا مخيفا يشير إلى حقائق ربما هى مألوفة لنا نعيشها ونكتوى بنارها إلا أنها - كما أوضحها فرويد - مكبوتة داخلنا، وتحتاج إلى نوع من المغامرة والمخاطرة لتأصيل وتوضيح معالمها حتى تصبح فى حكم الواقع المحقق لأحلامنا وهواجسنا الذاتية .

ولعل هذا النص بما تحقق له من جراءة خاصة فى التناول، وعنفوان فى صياغة عالمه الداخلى يمثل هذه المخاطرة وهذه المغامرة المطلوبة لاستبطان وكشف ما هو مرتبط بالواقع من تعبير فانتازى وخرافى وغرائبي هو بالدرجة الأولى يمثل نوعا من التماهى يطرح علينا تساؤلات كبيرة متعلقة بالوجود الإنسانى وما يتنازع من هواجس ومخاوف وخفايا.

جراءة النص وعنفوانه:

فى هذا النص الذى يعد العمل الثالث للكاتب، والذي جاء بعد روايتين تمثلان عنده وهج البدايات أو بداية التوهج وهما روايتى "سبيل جمال الدين"، و"يوميات عروبة ٩٠"، حيث يجسد الكاتب فى نصه الروائى الأخير أبعاد فانتازيا روائية، ومناخا سرديا غرائبيا مخيفا استمد ملامحه وخطوطه العريضة من محاولة مزج العديد من الرؤى داخل نسيج هذا النص فى جراءة

غير مسبوقة في ساحة الرواية العربية المعاصرة، بعض هذه الرؤى يحتقن بأفكار مجازية رمزية الموقف والشخص مستمدة من الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية، وبعضها ينحو نحو جوانب فلسفية لها أبعاد فكرية متعددة، وبعضها يعرج ناحية العلم يستمد منه بعض من حقائقه حيث يوظفه الكاتب في صلب النص مستخدماً الخيال العلمي في تجسيد جوانب غرائبية في أنحاء متفرقة من النص، كما أن هناك ثمة مؤثرات نصية مستمدة من تراثنا الديني خاصة المرتبط منها ببعض النصوص التراثية في الأدب العربي والغربي أمثال "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، و"الكوميديا الإلهية" لدانتى الجيري، و"الفردوس المفقود" لميلتون، حاكي بها الكاتب شكل النص وبنية الأساسية، وجوانب محددة من مضمونه، كما إنه أهتم أيضاً بتجليات اللغة في كثير المواقف التي نختلج معه في بعض منها لارتباطها بمواقف دينية تجنح بالنص من غرائبيه التي جاء عليها إلى قدسية هذه المناطق مما يجعل الصدام حتمياً بين الوارد في النص والممثل له في النص الديني، وغير ذلك من الرؤى المثيرة للتأمل والجدل والمتناثرة في نسيج هذا النص السردى المتميز الذي أطلق عليه الكاتب "الكوميديا الشيطانية"، مستغلاً في ذلك منطقة سبق الحديث عنها والجدل بشأنها وهي منطقة (التابو)، ولعل اقتحام هذه المنطقة في الرواية العربية من خلال الجنس والسياسة والدين أصبح ثيمة إبداعية معروفة وظفت أبعادها وجوانبها في كثير من النصوص الروائية، وأصبحت علامة أخترقها كثير من المبدعين للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم تجاه الواقع الممثل لهذه الثيمة في واقعنا الخاص، وفي حياتنا المعاصرة بصفة عامة، وقد جسدها الكاتب في روايته مستخدماً ألقافاً رجيحة من الكتابة السردية وضع فيها خلاصة التخيل الفانتازي والغرائبي الذي شحذ له كل طاقته الإبداعية، وكل مخزونه الثقافي والعلمي واللغوي، واستطاع من خلاله صياغة نص روائي يختلف تماماً عن روايته السابقتين شكلاً

ومضموننا أن يسدع نسقا روائيا مختلفا في صيرته، وفي خطوط جمالياته، بحيث ظهر هذا النص كقطرة متميزة في إبداع الكاتب، بل إنه في اعتقادي يعتبر من الروايات المهمة في الساحة الأدبية لتولّد حصيلة كبيرة ومتنوعة من العناصر المرتبة لتأويله تأويلا موضوعيا في شتى الإتجاهات، ولوجود خصائص تجعل هذا التأويل يجسد مظاهر صاخبة وحية في واقعنا الآن نراها ونحس بها ونعيشها ولكنها في بعض الأحيان تكون مكبوتة ومضمرة ومستلبة في وعينا وإدراكنا.

ولعل جرأة النص وصدى عنفوانه تكمن في أنه يتفاعل مع العديد من التابوهات الجاهزة بغية إحداث صدمة مع كل منها بحيث تصح طريقا ممهدا للمتلقى لتأويل وقائعها، وتفاعلها مع المضمون المستثار في صيغته الغرائبية، وتحولاته المستمرة داخل النص. ففي المفتتح يبدأ الكاتب في استخدام (تابو) الجنس لمحاولة تبرير الشراك المضروبة حول الشخصية الفاعلة في النص وهي شخصية الدكتور إبراهيم موسى الذي وقع عليه الاختيار لاجتياز هذا الامتحان الصعب، أمتحان رحلة غامضة لها توجهات مبهمة، وأهداف غير معروفة، وقد كان تجسيد الجنس بهذا العنقوان، وبهذه الطريقة شبه للتسجيلية إنما هو تمهيد للدخول إلى رحابة النص المليء بالمفاجآت والغموض والغرائبية، والممهدة أيضا لدخول الشخصية إلى المشهد بأكمله عن طريق استخدام جسد المرأة بسلوته الطاغية، وأنوثتها المفعمة بالجنس، من خلال شخصية "حبيبة" وهي العنصر النسائي الوحيد في النص بأكمله التي ظهرت فجأة وبطريقة غامضة، وبدلت تمارس دورها المرسوم في إغراء الراوى لربطة بعجلة المؤسسة ودفعه إلى دائرة طموحاتها: "الرغبة الجامحة بدأت تتحرك داخلي وأنا أرى هذه المرأة للشهية أمامي، أمد يدي نحوها، أمسكت بيدها وشدتني إليها، ليس هناك داعي للمقاومة، استسلم لها، تعترضني، أنوب في لحمها الطرى الناعم، تعض بأسنانها على شفتي، الدم يكاد يفيض منهما،

انطلقت فجأة من سماعات لا أعرف مكانها موسيقى أفريقية صاخبة أصابتني بالفرع، أحاول النهوض لكنها تثبت بي، أستسلم لها، نزع قميصي عنى بعد أن نزع ملابسها، لحمي يغوص فى لحمها الدافئ اللزج، ولكن من خلف الستار الأسود صدر دوى هائل، انتفض من موضعي، تتبخر فجأة رغبتى الجامحة، أرى فى عينيها ما أخافنى، انسحب للأخر يملأ نفسى تصرخ قائلة:

- تعالى. تعالى هنا.

أخاف أن أستجيب لها، أترك لها قميصي الممزق وانطلق(٢).

إن تابو الجنس المستخدم فى عتبة النص يمثل هذه الطريقة الطقسية الزاغة إما يمثل العنصر الأول من الغرائبية، خاصة وأن له طقوسه الطاغية الأسرة التى نجحت المرأة بها فى السيطرة عليها، وتوظيفها فى اتجاه مهمتها، وقد انجذبت الشخصية ناحية هذا الاختبار بكل قوتها على الرغم من أن ذاكرتها كانت مسئلة وضائعة، ولا تعى من حاضرها أى شئ، إلا أن استغزاهم للذاتى تم بطريقة شبقية داعرة، ومحكمة للغاية مما جعل الدكتور إبراهيم يستسلم بكل حواسه حتى المفقود منها ناحية هذا الطريق، وأن يسير فيه وهو مغيب تماما، وأن تتم محاصرته من جميع التولحي الذاتية والجنسية وشمل إرادته من خلال عوامل كثيرة أدت إلى السير فى هذا الطريق دون مقاومة تذكر.

الواقعية القنرة:

فى حكايات ألف ليلة وليلة تبرز واجهة خصبة من الحكى تعتمد على نمط من الحكم العميقة تساعدنا على إدراك الخفى من جوهر الحياة وفلسفتها، وتتماهى هذه الحكايات حتى نشعر بأنفسنا أن هذا هو الواقع فعلا. والحكى للخرافى المستداول أحيانا ما يحتوى على مغزى أخلاقى جوهره صادق، وأهدافه إنسانية سامية: فقد استمع جوده إلى أمه وهى تحكى له كثيرا من

الحكايات الخرافية، مثل حكاية الحائك الذي تزوج بالأميرة، وحكاية حدائق الجان التي تختال روعة، والتي سمح لطفل مفضل أن يراها مرة، مرة واحدة فحسب، ثم ضل طريقه بعد ذلك إليها. كما عرف حكاية الجبل الممغنط الذي كان يجتذب السفن إليه، كما كان يجتذب الحديد والمسامير، وكذلك حكاية الأميرة التي كانت تخدمها أياد لا شخوص^(٣). وكانت هذه الحكايات هي النبع الذي استقى منه جوته الحزن القاتم، والرومانسية الموحشة في أعماله، والحكمة، وفلسفة الحياة ومعاني الأدب الرفيع. من هذا المنطلق نجد أن استخدام الخرافى والفرائى لتحديد خطوط الواقعية من جوهر الحياة والاحتفاء بتجريب المضمون من خلال طرح قضايا واقعية تمس ولقعد وحياتنا بكافة توجهاتها هو الأساس الذى يجب أن يسير عليه الإبداع فى كافة أشكاله ومجالاته. وهو ما طرحه ببراعة واقتدار الروائى الدكتور هانى الرفاعى فى روايته "الكوميديا الشيطانية"، عندما وظف تيارا يبدو راكدا ولكنه فى الحقيقة يسير مجرى الماء فى النهر المتدفق فى كثير من أوجه الإبداع الأدبى. ربما هو متواجد بصورة تختلف عن الحكى الخرافى أو الفانتازى، ولكنه أطلق عليه بعد ذلك مصطلح الواقعية القنرة، وهى الواقعية التى نبعت من بطن الحياة، وما تحتويه من جوانب قنرة مليئة بالشر والطغيان، والحاوية لكل أنواع الموبقات. إنها الحياة الوحشية الخارجة من رحم الشيطان والمتضمنة لكل توجهاته. من هنا كانت رحلة الدكتور إبراهيم موسى للشخصية المحورية الفاعلة فى رواية "الكوميديا الشيطانية" إلى الجبل، هى بداية هذه الواقعية، فهو يمثل اللامنتهى من بداية النص إلى نهايته، يفعل ما يطلب منه، لحظته مفقودة، وواقعه مسير وليس مخيرا، وهو الراوى المشارك فى صنع الأحداث، على الرغم من ذكركه المفقودة منذ البداية، وهو أيضا الذى وجد نفسه مأزوما ومتورطا فى واقع غرائبى، لا يستطيع النكوص ولا التراجع عنه، ولا عن تلك الرحلة الغامضة الغريبة التى وجد نفسه

مرتبطاً بها برابط لا يستطیع الفکاک منه، حیث وجد نفسه محاصراً ببریق الجنس الصارخ المستهل به الکاتب نصه الروائی والممهد به لوقائع محاصرة السراوی من کل ناحية فی محاولة لجذبه إلى هذه الرحلة الغريبة التي تشبه إلى حد کبیر وقائع کوميدية دانتي الأکھية فی أبعادها وأقسامها المختلفة، وهو نفس الشكل الذی جاءت علی نمقه رواية "الکوميدیا الشیطانية" المقسمة هی الأخرى إلى عدة أقسام بدأها الکاتب بالمفتتح موطداً فی معالم الحصار التي تحاول هذه المؤسسة الغامضة فرضه علی حياة الدكتور إیراهیم موسى عالم النخرة الشهير، وصاحب الموسوعات العلمية والأبحاث المتفردة، لجذبه إلى هذا العالم الغريب مستخدمة فی ذلك للجنس الصارخ نتي صنف الأغراء، فی محاولة لتجنيدہ للاستفادة من علمه وأبحاثه فی تحقيق الأهداف الشیطانية لهذه المؤسسة الغريبة فی توجهاتها وممارساتها.

هذا المفتتح الذی يمثل عتية النص والاستهلال الأول للعملية السردية فيه، إضافة إلى القسم الثانی الذی جاء تحت عنوان (المحنة الأولى) وهو جزء مکمل للمفتتح من ناحية وضع شخصية الدكتور إیراهیم موضع الاختبار استعداداً لبدء رحلته إلى الفردوس الغامض المجهول حتی لا يمكنه التراجع عن، ولقد کان هذا التمهيد لهذه الرحلة بغرائبيته ولذته وسوداويته، ونهايته نسبي تقع می سبيلها الشخصية هی جزء متمم تماماً للإمتحان الصعب الذی وضع فيه الموقف بأكمله، الشخصية، وغرابة الموضوع، والهدف الذی من أجله بدأت الرحلة ثم فی النهاية المساومة علی الذات والروح. إن هذه الواقعية التي خاض غمارها الدكتور إیراهیم منذ أن وجد نفسه محاصراً داخل هذه الدائرة الجهنمية، هی الواقع الذاتي الذی لو بحثنا فيه جيداً وتأملناه بىروية منجده متأصلاً تماماً فی حياتنا وواقعنا، ولكن بصور متعددة، فی البيت، والشارع، والعقل، والروح، وفی كل هواجسنا وطموحاتنا وأحلامنا المنشودة.

الصعود إلى الجبل:

الصعود إلى الجبل هي بداية الرحلة للغامضة الغربية التي قام بها الدكتور إبراهيم عيسى، وهي بداية المهمة للجسيمة المختار لتنفيذها بعد أن زار "وادي الأذهان"، و"وادي الجحيم"، حيث تعرض للعديد من المحكات مع وفود محلية ووفود أجنبية، بسبب ذاكته المغيبة المفقودة، لذا فهو يشعر بالغربة والغربة في كل ما يصطدم به ويقابله من مواقف وأحداث وأحاديث، هاجمه بعضهم في أحد الاجتماعات لأنه تناول على الزعيم الأوحى وهو لا يعرف من هو هذا الزعيم، ما هي نظرياته، وما هي إنجازاته وتوجهاته بسبب هذه الذاكرة للعينة المغيبة: "قاطعتني أحدهم، إذ هب واقفا معترضا على كلامي قائلا في غضب:

- إلا الزعيم، الزعيم العظيم بإنجازاته ومبادئه ونظرياته باقى وخالد خلود الزمن .

ران الصمت على الجميع، فهذا الحوار لم يكن متوقعا على الإطلاق، وأنا لم أستطع الرد على ما يقول، فهذا الزعيم الذى يتحدث عنه لا أعرفه، ولا أعرف نظرياته أو مبادئه، استكمل هو قائلا:

- الجميع إلى زوال ما عدا الزعيم العظيم، وأنت يا دكتور لماذا تحاول الهجوم على الزعيم العظيم، صاحب البعث: الحقيقى لنهضة شعبنا، الذى منح الحرية والمساواة لكل أبناء الشعب، أنا من هنا أتهمك بالخيانة العظمى لميثاق ودستور الأمة (٣).

كما مدحه رئيس الوفد الأجنبى الذى يزور المؤسسة ويحكى للوفد عن تكرياته معه عندما كان يدرس فى بلادهم: "إن صاحبنا هذا نموذج للرجل الشرقى الذى تجتمع فيه كل المتناقضات، فهو تارة شيخ مجذوب وتارة عرييد بوهيمى، أحيانا يكون رسولا للعزل والسلام، وأحيانا يكون سهما من سهام الشيطان، لكنه عبقري، لقد أجرينا له اختبارات الذكاء فى بداية التحاقه

بالدراسة والأبحاث فتبين أنه شخص غير عادى يتمتع بذكاء نادر وعبقريّة غير مسبوقه، دائما كنت أقول له إنه يذكرنى بأبطال ألف ليلة وليلة وكأنه خارج من كتب الأساطير الشرقية القديمة^(٤).

صحبتّه "حبيبة" مع الوفد الأجنبى فى زيارة لوادى الأذهان ثم صحبته بمفرده إلى وادى الجحيم حتى تطلعه على نموذج مما هو سيتعامل معه فى رحلته القاصدة الغامضة والتي سيقابل فيها الكائن الساكن فى أعلى الجبل، وعليه بعد ذلك أن يختار.

فى "وادى الأذهان" اكتشف حلم قديم للبشرية تحقق من خلال نقل المعرفة وتطوير العقول البشرية والأذهان والمزج بين العقول الإلكترونية والبرمجيات والعقل البشرى للحصول على نماذج مثالية من هذه العبقريّة الفذة. عن طريق عملية بذل وشفط للمخ البشرى من فتحة الأنف، وفك طلائع الشحنات الكهربائية الموجودة فى خلايا المخ وتسجيلها على ديسكات خاصة للاستفادة بها بعد ذلك. وهو مشروع يحقق تبادل للعقول والعيقرات بدلا من تبادل العلماء وانتقالهم بانفسهم من بلد إلى آخر، الغريب فى هذا المشروع أنه قد تمت الموافقة عليه من الجهات العلمية والمؤسسة الدينية المعنية.

وفى "وادى الجحيم" وهى الزيارة التى قام بها مع حبيبة، رأى حالة من الرعب والخوف والهلع الشديد تنتاب حياة المسجونين فى هذا الوادى، فهذا المسجن بلا حراس ولا أسوار، ولا يتم فيه أى نوع من التعذيب الجسدى المباشر أو الحبس الإفرادى أو أى شئ من هذا القبيل على الإطلاق. بل التحكم فى عقول المساجين يتم عن طريق الكمبيوتر والأشعاعات الكهرومغناطيسية، وبالتالي السيطرة على كل منطقة فى جسدكم، والتحكم فى حواسهم للمركزية فى منطقة تلافيف المخ بحيث يتم تعريضهم لأقصى أنواع العذاب وصنوفه من خلال هذه الأشعاعات، الكى بالنار، الصداغ الرهيب،

آلام الأحشاء والعظام القاسية في أى عضو من أعضاء الجسم دون أحداث
أى عطب أو أى تلف فيه. تلك كانت زيارة وادى الجحيم التى تركت فى
نفس الدكتور إبراهيم أثرا إنسانيا بالغا.

الكوميديا الشيطانية:

وبدأت لرحلة الخطرة لمقابلة ساكن الجبل، الشخصية الغامضة المجسدة
لمعان كثيرة فى صلب هذا النص، فهي الشخصية التى سوف تساعدهم فى
الوصول إلى أهدافهم فى القضاء على الطاغية صخر الرمز الكبير، الذى
نشر القهر والقمع والظلم والفساد فى جميع الأنحاء كما إنه رمز كبير أيضا
لأيدولوجية خاصة يتحالف من أجلها مع الشيطان، أو ربما هو الشيطان
نفسه، إنها تكتهنات عديدة تحدد من خلالها هذه الشخصية الطاغية القاهرة،
التي سوف يقابلها الدكتور إبراهيم بعد أن يمر على طوابق الصرح جميعها
بما يحتويه من غرائبية وفانتازيا وتخيل وتوهمات، وتتوفر للأجزاء الباقية
من النص سياقاً جديداً من الفانتازيا والغرائبية تشبه إلى حد كبير سياق
ملحمة "الكوميديا الإلهية" لشاعر أيطاليا دانتي مع اختلافات فى التفاصيل
والمقارنة، فكوميديا دانتي التى قيل عنها إنها اعتمدت على "رسالة الغفران"
للمعري فى شكلها ومضمونها مقسمة إلى ثلاث أقسام "الجحيم المطهر
والفردوس"، وزيارة دانتي لكل هذه الأماكن وهي الزيارة التى تشبه زيارة
الدكتور إبراهيم موسى لأقسام الجبل المختلفة، هدفها الوقوف منها على
المعاني الأثرية لما يحدث فيها من ممارسات، ولتشك أن الإيمان فى التصور
والتخيل لإبراز جوانب الجحيم فى شتى أشكاله، وهو الذى استخدمه الكاتب
فى روايته "الكوميديا الشيطانية" من ناحية الشكل وإيجاد تناص شكلى بينى
عليه أفكاره ووجهة نظره حيال الواقع، ولإبراز وتجسيد معالم جديدة ربما
تكون هى تسميى للواقع، أو محاولة إلقاء الضوء على ملامح الفكر المعاصر
وتوجهاته المستقبلية، وإيدولوجية خاصة، كما سبق وأن أبرزه فى "وادی

الأذهان" و"وادي الجحيم". ففي مقابلته للخرافيش والعيارين دخل الدكتور إبراهيم إلى الصرح العظيم فوجد الأرض ملساء فحسبه لجة فكشف عن ساقه. نلاحظ هنا وجه التشابه بين ما ورد بالنص وما هو وارد في النص القرآني في سورة سبأ. وفي مقابلته مع بعض الخرافيش الذي وجد بينهم "عمر الخيام وأبو نواس وجحا"، ثم على بابا وهارون الرشيد والنزول إلى مغطس الزئبق للتعديد، ثم رؤيته لنفسه وهو طفل صغير وغير من ذلك التخيل المتناغم مع طبيعة الرحلة الشيطانية التي يسير فيها.

وفي الطابق الثاني وجد مناخا آخر مغايرا لما وجدته في الطابق الأول حيث النيران تلتفح وجوه الجالسين حولها وهم يصرخون بطريقة هستيرية من شدة الألم. سأل جبران عنهم فأخبره أن هؤلاء هم جماعة شمر وأتباعه قتلة سيدنا الحسين وقد تم استذاعتهم للقصاص منهم مع كل من هنتر وموسوليني وهولاكو وتيمورلنك والحجاج بين يوسف النقي وميلسوفيتش وشارون وكثيرين غيرهم من السفاحين والقتلة. ويشرح جبران وسائل تخليق عناصر جديدة من السفاحين والقتلة باستخدام علم الوراثة والإستمساخ والأنساب وهي مجالات راودت العلماء منذ سنين طويلة: "نحن نتدخل لصنع خريطة وراثية لكل فرد يتم تخليقه هنا على جبل الهيكل، بعيدا عن المصادفات التي كانت تستجمع بين رجل وامرأة تتم مضاجعة بينهما وقليل ما يسفر ذلك عن خلق عقربات فذة".

وفي الطابق الثالث تقابل الدكتور إبراهيم مع العباقرة تيوبون واينشتين وأديسون في صورة طفولية، ويعيئون ويلهون كما لو كانوا أطفالا صغاراً، ويبرر جبران الأعرج ذلك بأنه قد تم سحب المادة الأصلية الخاصة بهم والمكونة للمخ، وفك الشفرات الخاصة بهم، وإدخالها في الحاسوب العملاق الممتد كمارد يخترق السقف العلوي، والذي تتم فيه جميع العمليات الكيميائية والإلكترونية بغرض خلق جيل جديد من العلماء يمهّدون بعلمهم طريق

المستقبل. وفي الطابق قبل الأخير تقابل الدكتور إبراهيم مع سيدنا الحسين سيد شباب أهل الجنة، ولعل الكاتب بتجسيده لهذا اللقاء قد أراد أن يعبر عن حاجة المجتمع إلى العدل قبل أن يلتقى الدكتور إبراهيم بساكن الجبل، لذا كانت هذه الشخصية الشريفة التى استدعها فى هذا الفصل هى المعبر عن ذلك وربما كانت هى المقابل للمطهر فى كوميديا دانتي: "أقترب منه على استحياء، يشير بيده الشريفة، أقترب منه أكثر، أقف فى رحابه، يملأنى شعور طاعى بالوجد، دموعى تسيل على وجنتى. أهذا هو الحسين الذى قتلوه لأنه يدافع عن الحق ويقف أمام الظلم!! ترى ما الذى كان يفكر فيه ليلة كربلاء؟ كان متأكدا مما هو مقدم عليه، وقف مع أهل بيته أما الظلم والظالمين، استشهد وهو يقاوم مبدأ تحويل الحكم إلى ملك عضود يتوارثه الأبناء من بعد الأباء(*)". وتحاور الدكتور إبراهيم فى هذا الطابق مع ابن عم الحسين مسلم بن عقيل بن أبى طالب وتابعه هانىء بن عروة وعبد الله بن الزبير، حول الإسلام والعدل ولما وجد جبران الأعرج أن النقاش فى هذا الطابق قد بدأ يستطرق إلى أحاديث حول الحق والعدل والخير، ومحنة المسلمين منذ مقتل الحسين ونقل رأسه إلى مصر، وطغيان الحجاج بين يوسف الثقفى ومقتل عبد الله بن الزبير عند أسوار الكعبة، بل وضرب جدران الكعبة بالمنجنيق، شعر أن الموقف قد بدأ يخرج عن يده، وأنه فى ورطة، جذب الدكتور إبراهيم من ملابسه ليرتقى الطابق الخامس، وليضعه على أول طريق بداية المحنة. وفى هذا الطابق رأى سحرة فرعون وهم يعذبون ورأى المقاومة العنيدة ضد صخر وأتباعه، وتعود الذاكرة فجأة إلى الدكتور إبراهيم، وترتد إليه أصداؤه المظالم وعوامل القهر والتهرؤ، ويرى أمامه كل أنواع البشاعة فى العالم، من سجون وظلم وتعذيب وأكاذيب وفائسسية. فجأة وجد نفسه ولقفا أمام نفسه وفى مواجهة ذاته، وعلى أعتاب هذه الرحلة العجيبة الغريبة التى يراد بها القضاء على صخر الرمز الكبير للظلم والقهر والعنف: لم استوعب جيدا كل ما قاله

لكنني استسلمت له وأخذني من يدي، وأنا أجز قدسي من شدة الأرهاق والتعب، أصبر معه بوابة عالية يخبرني أننا الآن في طابق جديد(٦). ويشعر الدكتور إبراهيم أنه في عالم آخر غير عالمه، عالم أشد غرابة، عالم غير هذا العالم الذي نعيشه: 'كأنني أسير داخل صفحات من كتب الأساطير يحملني بساط الريح فوق المدن والبلدان، أطلع على صفحات من الماضي وصفحات من المستقبل، بل أحيانا أظنني أحد سطور حكاية شعبية من كتب التراث'(٧).

وفي الطابق الأخير حدث ما لم يكن في الحسبان، فقد ظهر الوجه البشع للكائن ساكن هذا الصرح، وبدأت المساومة الرهيبة بين روح الدكتور إبراهيم وبين ما يطلبه الكائن منه، لقد طلب إليه أن يتجرد من ذاته وأن يستجيب لكل ما يطلبه منه، وأن يسجد له ويسبح بذاته، واستسلم الدكتور إبراهيم لهذا الكائن وسلمه نفسه وروحه عن طريق الإستجابة لكل طلباته بالسجود له والعمل على طاعته العمياء في كل ما يطلب، وهو في الحقيقة كان قد أسلم نفسه للشيطان وباع نفسه للجحيم، تماما مثل فاوست جوته الذي باع نفسه للشيطان بثمن خمس، لقد تبين أن الشيطان جذب الدكتور إبراهيم ليعضد به صخر وليس ليحاربه به، وحين وصل الدكتور إبراهيم ضمه إليه وتقمص روحه ودخل في جسده مثلما فعل مع صخر تماما. وبعد ما رأى الدكتور إبراهيم صخر وهو جثة هامدة في تابوته، إذا به فجأة ترتد إليه روحه ويصحو أمامه سالما معافا، لقد تقمص الكائن روحه أيضا.

لقد نجح الشيطان في الاستحواذ على روح الدكتور إبراهيم عالم الذرة ليوظفه في أغراضه وأهدافه الشيطانية، وبدأت سلسلة من التساؤلات حول الإنسان ومصيره. من خلال هذه التساؤلات حول مصير الإنسانية ومصير الإنسان في هذا العالم نجد أنه ليس بمقدور الأجابات المتعلقة بطبيعة التخيلات الفانتازية أن تحل الإشكالات المستثارة والمشكلة لأبعاد إنسانية تستهدف الغرائبي المجهول الغامض في هذا العصر، مثل ما حدث في هذه

الرحلة الغامضة بكل ما حوت وبكل ما جسد لها الكاتب. وحتى لو كانت هناك أشياء مغلوبة ارتكبتها مجنون مثل مجنون الروائي الروسي "جوجل" في روايته المعروفة "الأرواح الميثة"، أو بطل موطنه ديستوفسكي "جوليدكين" في رواية "القرين"، وهي روايات تتناول صراع الإنسان مع الشيطان من أجل الوجود والغواية والفننة، ولاشك إن مثلهم وتصوراتهم ومفاهيمهم سوف تدل على تعليقاتها نحو هذا العالم وترمي بظلالها الكئيبة على أراضيه. إن التأثير الذي تتركه الفانتازيا في المثقلى مرهون بحقيقة مؤداها أن العالم الذى تطرحه يبدو عالماً دون ريب، لكن فى الوقت ذاته يتوقف العمل بالمعنى الاعتيادية كما فى الأحلام. إن كل شئ يفيض بمعانى ضمنية، ويصبح خطراً مضمراً وحتى عندما يتضح بأن خطأ معيناً قد حصل، فأن الخوف منه لا يقل وطأته. تبقى الأفكار والأشياء والمواقف خاضعة لتداعيات مثبطة. إذ يصبح كل احساس بالطمأنينة والخلص محض وهم أمام القلق الناجم عن الإدراك الذى قوامه أن المألوف يمكن أن يتخذ، بل وينحو إلى اتخاذ أشكال غريبة ومنذرة بالخطر. وهذا هو ما توخاه الكاتب فى تأطيره لهذا العالم الفانتازى فى روايته "الكوميديا الشيطانية" التى ينحو بها نحو عالم مغلول فى شكله ولكن جوهره يبدو فى الحقيقة مألوفاً ومستمداً من نفس العالم الذى نعرفه بل ونعيشه، ونؤمن به والذى يفيض بمواقف وأفكار خاضعة لدرجة من الوعي والإدراك ربما التوهم فيها هو جزء واضح وباد من الحقيقة، ولعل ما وطنه الدكتور هانى الرفاعى فى متواليات روايته التى جاءت على نحو متناغم ومتطابق مع كوميديا دانتي بأقسامها الثلاثة وفردوس ملتون الضائع من خلال شخصية الدكتور إبراهيم الذى تقابل فى هذا المبنى الغامض مع شخصيات آتية من الماضى، وشخصيات أصبحت فى ذمة التاريخ يمثل الحقيقة التى نشعر بها ونعيشها ولكنها مضمرة ومستترة فى واقعنا وتائهة فى حياتنا.

الإحالات:

- أدب الفنستازيا .. مدخل إلى الواقع ، ت . ي . أبتر ، ترجمة صيار سعدون
السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ ص ٦٧
- الرواية ص ١٨
- الحكايات الخرافية .. نشأتها - مناهج دراستها - فنيتها ، فردريش فون
ديرلاين ، ترجمة د . نبيلة إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٣ ص ٢٢
- الرواية ص ٢٤
- الرواية ص ٣٢
- الرواية ص ١٠٨/١٠٧
- الرواية ص ١٢٩

· "رأس إسماعيل" بين حلم الإيديولوجيا وإستلاب الواقع

"نقول في كريت: مرحبا بالمصيبة حين
تسألني وحدها، تلك أنها تافرا ما تجيء
وحدها".

نيكوس كزنتزيس "طريق إلى غريكو"

عن دار ميريت للنشر والمعلومات صدرت رواية "رأس إسماعيل"،
وهي تحمل معها عنوانا جانبيا آخر هو "من حكايات الفراشة واللهب" للدكتور
مأمون البسيوني، وهو العمل الإبداعي الثاني بعد صدور كتابه الأول الذي
يحمل نفس العنوان "الفراشة واللهب" عن دار الثقافة الجديدة عام ٢٠٠٠
والذي يرصد فيه الدكتور البسيوني سيرته الذاتية من خلال ومضات حياته
زائخة بألوان النضال، والسجن، والإعتقال من أجل إعتقاله لرؤى خاصة
تأرجحت بين الدين والسياسة، وإتفاقه، وإخلافه مع الآخر خلال مسيرة
حياته بدأها في كتابه الأول "الفراشة واللهب" منذ أن كان معتقلا في سجن
المحاريق، وحتى هذه اللحظات التي وسد فيها جثمان زوجته عليه هائم عبد
الغفار التراب.

والكتابتان "رأس إسماعيل" و"الغراشة واللهب" يتقابلان فى أشياء، ويختلفان فى أشياء أخرى، فأبطال الكتائين وشخصيهما أشخاص حقيقية، وأحداثهما أحداثا واقعية حدثت بالفعل، وشخصياتهما المحوريتان أصحابا رؤية خاصة وليديولوجيا واحدة، وإن كانت المعاناة التى عاناها كل منهما فى سبيل مبادئهما تختلف من شخص إلى آخر، ومن وضع إلى آخر، فالرأى فى النص الأول "الغراشة واللهب" أدخل السجن والمعتقل مرات عديدة بسبب مواقفه الأيديولوجية، بينما شخصية "إسماعيل" فى رواية "رأس إسماعيل" فقد أدخل مستشفى الأمراض العقلية لواء أفكاره ومعتقداته السياسية، والفكرية، ولعل الدلالة التى يحملها عنوانا الكتائين "الغراشة واللهب" تعبر حقيقة عن وحدة المضمون العام للنصين، والذي فسرهما الكاتب بأن "الغراشة" هو من حمل لواء المبادئ والأفكار، و"اللهب" هو تلك المعاناة التى يعيش فيها صاحب هذه المبادئ ويكتوى بنار نضالها، ويعانى من آتون لهيبها، كذلك فإن التقنية التى استخدمت فى النصين تكاد تكون تقنية سردية واحدة فى صياغتها، استخدم فيها الكاتب أساليب التداعى الحر، وتيار الشعور المتدفق، والمونولوج الداخلى المحاور الذى تسترج وتختلط فيه الأزمنة المختلفة بشخصها وممارساتها التخيلية والواقعية، وتتداخل فيه الأحداث بقسوتها وسطوتها، وإن كانت السيرة الذاتية للكاتب قد أخذت منحأ واقعا لطبيعة السرد التسجيلى فيها، ولأن الكتابة عن الحياة الشخصية، وهى تمثل السيرة فى منحأ العام، تعمل على إنتاج حياة جديدة، يمكن تسميتها بالحياة النصية تحمل فى طياتها قدرا من القمع والعنف والتحدى الصارخ.

يقول الدكتور مأمون البسيونى فى كلمته التى تصدرت كتابه الأول "الغراشة واللهب: بدأت قبل أن كنت.. كما يقول الجاحظ، ساعة ميلادى هى ساعة وجودى، ولسى أيضا ساعة خلاص، غير إنى أكره الموت". ولعل هاجس الموت فى رواية "رأس إسماعيل" هو العنصر الأساسى والرئيسى فى

أحداثها، ومشاهدتها المختلفة حيث يتوج هذا العنصر نهاية الرواية، ويجعل أحداثها كلها تروى كاملة في لحظات هذا الهاجس، لذلك فإن مفهوم الموت فى رواية "رأس إسماعيل" مفهوم قدرى يحمل داخله فلسفة الحياة ومصير الإنسان كما كتبه الله له، بعيدا عن المعنى الوجودى الذى صوره بعض الكتاب الوجوديين فى فلسفتهم الشائعة فى الأدب الأوروبى الحديث، وإن كان هاجسه يتواجد فى كل لحظة يتعرض لها الكاتب لمستويات القمع والأرهاب والعنف.

ورواية "رأس إسماعيل" تثير إشكالية خاصة تواجدت فى العديد من نصوص الرواية العربية والغربية، وتتخلص هذه الإشكالية فى هذا الخل التراجيدى، والفاجمة المريرة التى تسحق إنسانية الإنسان، وتسلبه أبسط حقوقه وتهبط آدميته، فقط لمجرد أنه أراد أن يعبر عن رأيه، ومشاركة الأخرى فى توجيه الواقع التوجيه الأمثل للحياة، إلا أن ذلك يجابه بقوة لود الرأى المعبر عن مكنون الذات والواقع، فالواقع المأسوى كما تطرحه الرواية يرتبط بالفكر والفكر المعاكس، كما يعكس إحتجاج الكاتب ومحاولته التعبير عن رفضه للواقع، وهو لذلك يجابه بمقاومة شرسة تجتاحه، وتسلبه حريته، وتضعه فى قيد كلفه سبعة عشر عام من حريته الشخصية قضاها فى مستشفى الأمراض العقلية متتهما فى تهمة لم يعرف مداها، ولا يعرف ما هى أسبابها ولا مبرراتها.

ولعل التساؤل الذى يفرض نفسه هنا ونطرحه ونحن أمام هذا العمل السروائى المتداخل الذى يجسد مراحل القهر والتسلط والصراع الدائر داخل شرنقة الذات، ودخل دهاليز المجتمع السياسى هو: "هل الفن فى سياقه العام، والأدب جزء منه، هو تعبير عن الحرية، وعن اليبعد الإنسانى الواجب توافره من أجل التوازن الداخلى للإنسان فى مواجهة الاضطراب وهاجس الموت والعسف العام". إذا كان ذلك كذلك، فإن جوهر العملية الإبداعية تجد نفسها

فى نهاية الأمر فى مائزق يتأرجح بين القبول والرفض، وهو كما ذكرنا ما سبق أن وجدناه فى العديد من الأعمال الأداعية التى تتصدى للإجابة على مثل هذا التساؤل، فهى فى حالة إشتباك وصراع دائم مع ما هو رهن وواقع ضد الإنسان والمجتمع، خاصة هذا الإنسان الذى يحمل معه بذور البحث عن الزمن الضائع، أو الأفق المفقود أو الحرية الخالصة التى يريد أن يعبر عنها بأفكاره التى يعتقها ويؤمن بها.

فى جذور هذا التوازن الدقيق بين حرية الكاتب ومجابهة أفكاره، تكمن التجربة العالمة للأديب فى الحياة، إلى أى مدى يعاصر الكاتب أحداث زمانه ووقائع هذا الزمان بكل ما يحمله من حلم وواقع، وبكل ما نتحمله منه من معاناة وكفاح وإنصهار فى نيرانه المتهوجة ؟، و إلى أى مدى يسير الكاتب، ومتى يتوقف، ومتى يكون صادقاً، ومتى يهادن ويذاهن ؟. إن الأجابة على هذه الأسئلة تتطلب منا أن نحدد الفرق بين الأديب وبين الكاتب المفكر. إن الأحداث السياسية فى تاريخها المعلن، والقضايا الكبرى فى ثوابتها الموثقة المعروفة هى عمل يقوم به المؤرخ ووظيفة تلقى على عاتق المفكر، أما الواقع والأحداث الصغيرة فى حياة الإنسان أو فى حياة أى شريحة من شرائح المجتمع فمن الممكن أن يشيد منها عملاً أدبياً كبيراً إذا ما توافرت له مواجبة روائية تملك قوة المتخيل وتتبع سرديتها من منطلق الذاتى والموضوعى، والخاص والعام فى أعمال إبداعية تخذ الموقف وتشيد الكاتب. لقد خلق "جنكيز إيتماتوف" فى روايته الصغيرة "الكلب الأبيض الرابض على حافة البحر" عالماً شرياً وصراعاً بين الحياة والموت من خلال حادثة بسيطة هى رحلة عادية قام بها الكاتب لصيد الفقمة، كما كتب نجيب محفوظ للنص والكلاب من خلال تأثره بالزيف الذى كان يحيط بالمجتمع خلال مرحلة المبتدئيات. كذلك صاغ عبد الرحمن منيف فى روايته "شرق المتوسط" موقفاً قمعياً معبراً به عن إشكالية الحرية المصادرة فى شرق المتوسط من خلال معادل موضوعى

فضائى عن السجن وحصار الذات، وكتب رمسيس لبيب فى روائتيه 'يحدث هذا المساء'، و'السرايا الحمراء' عن تجربة السجن ومستشفى الأمراض العقلية بما كان يدور داخلهما من عوامل القهر والعنف وكبح الجماع، وكتب صنع الله إبراهيم روائتيه 'تلك الرائحة' و'شرف' عن تجربة السجن أيضا، وغيرهم كثيرون تناولوا هذا الموضوع روائيا.. الروائى السوري نبيل سليمان فى روائته 'السجن'، الروائى العراقى عبد الرحمن مجيد الربيعى فى روائته 'الوشم' أو 'الوكز'، إن الموروث الخاص برفض ما ترسب فى إصاقتنا ووعينا من خلال النقد المعادى للأيدولوجيا وهو الرفض المعتاد للعنصر السياسى فى العملية الإبداعية جعل المترسب داخلنا عن قناعة إن هناك من هم خارج نطاق النقد على المستوى العام والخاص أيضا، لذلك فإن الأديب يحاول أن يكون محايدا فى هذه الفترة بالذات الذى تنسم بحرية الفكر، والتعبير عن المبدأ، فيبدع ما شاء له الإبداع حول النقد الاجتماعى والسياسى فى شتى مجالات الحياة.

وها نحن أمام عمل روائى جديد يعالج حرية الإنسان الفكرية والجسدية من منظور الموت المعنوى والذى يكمل فى النهاية بالموت الجسدى من خلال الصدفة المأسوية التى تتعرض لها شخصية 'إسماعيل' بعد أن بدلت الحياة بتبسم له من جديد. إن الرؤية التى وضعها الدكتور مأمون البسيونى فى روائته 'رأس إسماعيل' تتبثق من ثوابت واضحة ورد ذكرها أكثر من مرة فى سيرته الذاتية، فرضها واقع السجن والإستلاب الذى تعرض له، والحرية الغائبة التى فقدوها، والحرمان الذى سيطر على حياته منذ أن كان طالبا بكلية الطب وحتى تخرجه وإشتغاله بمهنة الطب بعد هذه الفترة الغالية من شبابه التى أضاعها فى السجن والمعتقل، وهو ما رأيناه أيضا واضحا فى رواية 'رأس إسماعيل' من خلال هذا الصحفى الكاتب المفكر المترجم والذى يعيد إلى أذهاننا حادثة حقيقية وقعت بالفعل للكاتب 'إسماعيل المهدي' الذى نذكر

له في هذا المجال ترجمته الرائعة لرواية "الأخوة الأعداء" للروائي اليوناني كازنتراكيس.

تبدأ الرواية بهذه العبارة: "في صباح مبكر، ليوم شديد القَيْظ من صيف أغسطس لأواخر ثمانينات القرن العشرين تمدد رجل مصري فوق صفحة ماء البحر.. على هذه الحشية المائية.. أرخى زراعية بجانبه، ومد بصره وتشاغل لحظات بمشاهدة أصابع قدميه، ثم ما لبث أن حلق في السماء، يتابع طائرَيْن يتراقضان، ويطلوان حتى ضاعا بين أغلفة السماء الزرقاء.

بهذه الاستهلال البارِع بدأت رواية "رأس إسماعيل"، وينفس هذه العبارة أيضا ينتهي النص بعد أن أكملها الكاتب إلى نهايتها بسقوط إسماعيل هذا المسقوط الملحمي الذي لعبت الصدفة المبررة تبريرا ميتافيزيقيا في إنهاء هذا الصراع بين الإنسان ودوره المرسوم له في الحياة: "غاص وتصلبت عضلاته! قاوم لأخر مرة. وشعر بالمجهول أسفل منه، وصرخ عاليا.. النجدة.. النجدة. ولم يرد عليه أحد. استرحم الماء والأمواج، والأسماك، وأعشاب البحر. ولكنها صماء لا تسمع نداء البشر، لجأ إلى السماء وإلى الدائمة يطلب الرحمة. ولكنه وجد كل شيء رصينا يستمع إلى المجهول وحده.. وحوله أنتشر الضباب.. والعزلة وصخب الأمواج.. وتحت أخايد غير محدودة من مياه موحشة، وهوة سحيقة لا قرار لها. حلم بالمغامرة المفزعة للجنة وقد شلها الزمهرير، وتكرمشت كفاها، تقبض على الماء وبعض الأعشاب. تسترلخي ويجرفها التيار لتقتحم الظلال المترامية في هيولة، والسمك يتبعها ويحيطها، ويسير أمامها. يقوده إلى الأعماق الحزينة لتقله. ويكسوه دمقس الأعشاب البحرية".

بينما يقاوم إسماعيل الفرق تبدأ أحداث الرواية.. ما بين إحساسه بالخوف من أن يكون أبعد في عرض البحر وسقوطه في هذه الهوة السحيقة التي قرار لها، في هذه اللحظات السريعة الحاسمة، ومع هذه الأنفاس المتهدجة من

خشية الموت، ومع زاوية حادة ما بين الحياة والإحساس بنهايتها، تراحت له حياته كلها كاملة كأنها شريط سينمائي، تيار سريع للخواطر والأحداث، و مونولوج طويل مع النفس المسرعة إلى الرحيل جمع فيه خيوط وأحداث الماضي بكل ما يحمله من عذابات النفس والجسد والروح، اختزلها الزمن في هذه اللحظات القليلة التي شهدت نهائيه وسقوطه في أعماق البحر السحيق.

منذ أن تم القبض عليه بتهمة تسليمه مخطوطات عربية وإنجليزية لصحفية أمريكية تدعى "نانسي برجمان" فيها طعن في الحكم القائم وعبارات ماسية برئيس الجمهورية طالبا نشرها بالخارج حيث ابلغت المذكورة السلطات، وسلمت ما لديها من أوراق تخص الموضوع. وتم تحويله إلى مستشفى الأمراض العقلية بحجة أنه أخذ يهزى ويردد عبارات غير مترابطة لفحص قواه العقلية وبيان مسئوليته عما وقع.

وتبدأ وقائع الاستلاب وقهر النفس والمعنوى حين وقف إسماعيل أمام اللجنة الطبية المشكلة لفحص حالته، وبعد الأسئلة الروتينية والمكالمات التليفونية التي حددت مصيره من الخارج، كان كل شيء قد أصبح على ما يرام، وأصبح إسماعيل الحكيم المصري الصحفي السابق بجريدة الوجد مقيما بمسفة دائمة بمستشفى الأمراض العقلية برتبة نزيل، وبدأت رحلة العذاب داخل أروقة زنازات السلطة ومصحتها العقلية: أوسرت وسط حائطين من اللحم البشري: ممرضين غليظين طويلين، أبدو هادئا تحت شكل ظاهري. يعتصرني الألم، أطبق عيني لحظات، لأتحمل مشاهدة هذا العالم الغريب الذي أدخله لأول مرة.. وقد غاب عن ذاكرة البشر. حيث الناس يحتكون دائما بأنفسهم وبعضهم وبآخرين لا يظهرون.

تسيل هو كابوس اللحظة الأولى. استيقظت وفتحت عيني، ليستمر هذا العالم للشبحي من الضحايا والنزلاء.. ينظم احتكاكهم في قسوة وفظاظة حراس غلاظ أشداء يرتدون ثياب الممرضين والمرضات. مهمات..

وصياح.. ونظرات للجدران والهواء.. والسماء.. ولا أحد على أى قائمة لأحصاء الخسائر البشرية. إنهم يعيشون الصدمة خارج نطاق التحمل، وقد سقطوا داخل هذا القنب الأسود من الوجود الإنسانى حيث يتقلص لزمان والمكان ويصبح كل شئ ثقيلًا، فى منطقة حرة لا تخضع للفوانين على حد قول الأطباء والمستخدمين فى مستشفى الأمراض العقلية (ص ٢٢). خلال هذه الفترة الحاسمة فى حياة إسماعيل ماتت أمه ورحلت عن الدنيا حاملة معها مأساتها ومتاعبها تجاه إبنها، وطلبت منه زوجته إلهام الذى كانت تعمل معه فى جريدة الوعد الطلاق وحصلت عليه بسهولة، وكبير ولداه عادل وحكيم، وتغيرت الحياة كلية والمفاهيم التى تحكمها، وتبدلت أحوال المجتمع، وأصبح كل شئ قابل للتغيير إلا هو، فالواقع بالنسبة له بسطوته وجبروته وعناقه الدائم كما هو، ولن يتم تغييره بسهولة التى يتخيلها.

وبعد سبعة عشر عامًا قضاها إسماعيل عبد الحكيم المصرى فى مستشفى الأمراض العقلية تحاصره الأوهام، وتحيط به وسائل التعذيب المختلفة، البرشام والحقن والجلسات الكهربائية التى تفقده توازنه وتحلل عقله إلى جزئيات صغيرة وتربك رأسه وتحطم قواه. الرؤى الحلمية الكابوسية التى تراوده بين المرضى الناتجة مثل هذا الجو الخائف فى مستشفى كهذه المستشفى فقدت كل معانى الأهمية والإنسانية، "المجنون سلامة" خيرود بين الضرب وتناول البرشامة فضل الضرب، للشخص الذى كان يزعم بأنه "جمال عبد الناصر" نصيح الآخر الذى يدعى "الملك فاروق" بأن يخفى البرشام بجانب فمه ثم يصفقه بعض أن ينصرف الممرضون، أما الحقن الأسبوعية والجلسات الكهربائية الدورية فلا يستطيع أحد أن يتهرب منها، كانت هذه المواد المخدرة والجلسات الضرورية تسبب تفكك القوى الجسدية والذهنية لبنية المرضى، وعندما كان أحد المرضى يرفض تناول البرشامة كان يضرب ضرباً مبرحاً ثم يلقى داخل العنبر وسط المجانين. فى السجن

هناك حبس إنفرادى لا يوجد أحد معك سوى النمل والحشرات، فى المستشفى
هناك حبس جماعى وسط المجانين الذين يتحلقون حولك ويفقدوك النوم
والحركة وأيضا الكلام، هذا هو العقاب.

قال إسماعيل: "أردت أن أكون فيلسوفا فأنتهيت أن أكون معتوها".

بعد هذه الفترة الطويلة من الزمن "؛ خمسمائة وثلاثة وأربعون مليوناً
وبضعة آلاف من الثوانى.. هي مجمل سبعة عشر عاماً وثلاثة شهور من
الأحداث المخيفة أمضاها إسماعيل عبد الحكيم المصرى فى مستشفى الأمراض
العقلية، و بعد هذا العمر من محاولات التخطيم والترويع والتعرض للأعتداء
الجنسى، ونفخ المخ بالكهرباء والعقاقير المنومة، نشرت الصحف الخبر التالى
منسوباً للنائب العام: حفظ التحقيق فى قضية الصحفى إسماعيل عبد الحكيم
المصرى بعد تدخل نقيب الصحفيين * (ص ٢٣).

وخرج إسماعيل المصرى من مستشفى المجانين

لا يبدو أن إسماعيل المصرى سيصبح مفهوماً - على الأقل فى مصر -
إلا بعد مرور عشرات السنين حين تكون الأمور قد تمت على أكمل وجه.
واستقرت مشاعره وهو خارج من المستشفى قاصداً منزل طليقته إلهام حيث
أولاده ومجتمعهم الخاص الذى تركه من زمن طويل وهو يتذكر أيام
المستشفى وإحلامها المزعجة المليئة بالحكايات المثيرة والذى كان لا يملك
سواها فى هذا الجو المقبض.

وأوجد له أولاده شقة على كورنيش الأسكندرية، ووجد أن فرصته
الوحيدة فى إصلاح الحياة هى مصادقة البحر: أوصيت.. وصلت إلى أذنيه
وشوشات الأمواج.. نزل من على السرير قفزاً.. ومشى بسرعة وتسمر أمام
زجاج النافذة.. رأى البحر.

ماذا يعنى النظر إلى الماء الممتد بلا نهاية ؟ تهيج لمواجهه وتصفو. وما
هذه اللامبالاة الباردة ؟ لن يرد عليك البحر أبداً إلا التمسك.

حسنا أتليه يوما.. لقي بنفسى فى أعماقه.. كم أنزع للموت غرقا..
أموت بعيدا عن البشر. لا يطالعنى فى لحظاتي الأخيرة وجه إنسان.. يكون
البحر قبرى، وكفى مصنوع من دمقس الأعشاب البحرية.. والسماك الملون
يمشى فى جنازتى". ربما كانت هذه الأمنية التى راودت إسماعيل وهو ينظر
من نافذة شقته الجديدة على البحر هى منتهى آمانيه.

راح يفكر فى حياته الآن، كيف ستسير به الأمور، فكر فى ثلاثيته التى
كتبها وهو فى المستشفى أسمها - درنشات من مستشفى المجانين. تمنى لو
انمحست من ذاكرته هذه الفترة العصبية التى قضاها بالمستشفى والتى كانت
مبادئه سببا فى حدوثها، هل هذا معقول؟، وجل فى خاطره سقراط وإعدامه
بالسم وكيف قدموا له السم بإيتسامة طاعية. هل ما يحدث له أو ما حدث
لسقراط أو فولتير أو غيرهم من المفكرين الذين قدموا خدمات للفكر نوع من
الفوضى، أم ماذا؟ وتطوف بخاطره تساؤلات كثيرة حول ما حدث له.

"فى بعض الأحيان تبدو الفوضى رصينة ومنمقة وأيضا منطقية، على
خلاف كل المبادئ والقواعد، ومن أعماق الغيظ والغضب والأستسلام،
انبعثت فى داخلى لحظة حية.. تلمست بعض الحق لدى الذين تخيلوا أننى
مصاب بعاهة عقلية. فإن من يقدم على مواجهة رئيس الجمهورية - الزعيم
الشعبى - ومن أعادته الجماهير إلى الحكم - محسبا - بعد إعلانه للتحدى
ومسئوليته عن الهزيمة العسكرية التى خففوا وقعها بتسميتها بالنكسة.. من
يحاول نقد هذا الرئيس - فما بالك بمن يصل بعبارات النقد إلى حدود
الوصف بالفاظ سمها النيابة: شتيمة وطعن.. من يجرؤ على ذلك لا بد أن
يكون مجنونا" (ص ١٠).

كانت الأمور تختلط برأسه.. رأى نفسه فى كلية الآداب يؤسس جمعية
للفلسفة وفجأة ينتقل إلى مكتب رئيس التحرير بالجريدة بالدور الثانى عشر
وتتأهبه كثير من الهلوسات التى سببتها مبادئه الذى لا يزال يعتقها وينادى

بها: "الليبرالية.. الحكم وتعدد الأصوات.. خدمة أصحاب الصوت الأعلى والشكل الجذاب.. من يملك الثروة والقوة والضغط وأصحاب العقول والإفكار؟ الذين لا مواهب لهم و الدهاء.. كيف يكون لهم دور فى تشريع وإدارة الأمور؟". ويدور حوار حاد مع رئيس التحرير: "الديموقراطية الحقيقية مثل الثقافة الحقيقية.. تكون بالضرورة لا بالطبقية، ومحاولة ربطها بالفقراء والمعدمين هى محاولة دهمانية لا عقلانية.. وإعتبار البروليتاريا.. عمال المصانع.. خصوصا فى بلد كبلندا القيادة فيها للثورة والسلطة الاشتراكية مغالطة تعنى إعتبار واحدة من الطبقات الأكثر حرمانا من الفكر والثقافة بمثابة عقل المجتمع. ويخرج رئيس التحرير، وتدخل كائنات مرعبة أخذت تكفح لإسماعيل نحو النافذة، تحاول القاءه فى الشارع. وبدلا من السقوط من هذا الأرتفاع الشاهق فى الفضاء.. امتلأت الغرفة بالأسلاك والأجهزة والكائنات المرعبة على شكل بطاريق عملاقة، أطول هامة من البشر. تتنصب على أقدامها وتضرب بأجنحتها الضخمة الهواء فى عنف. فتطير كتبهم ومقالاته، يقاوم ويصيح.. فيصحو من الكابوس ليتحسس رأسه مكان الوصلات الكهربائية التى كانت تصله بأجهزة الصدمات فى مستشفى المجانين.

يتذكر رندا تلميذته فى الجريدة والمشرقة على باب الثقافة والفكر، نفس الباب الذى كان يشرف عليه قبل القبض عليه، حضرت إليه رندا وقدمت له روابيتين للترجمة كتوع من المساعدة.. رواية "ألهة الذباب" للكاتب الأنجلزى ويليام جولدننج، ورواية "الصيف الأخير" للكاتب الألمانى هيرمان هيسه، وبدأت علاقة من الصداقة الوطيدة تربطه براندا، كما دخلت المرأة مرة أخرى حياته من خلال "سوسن" صاحبة الشقة التى يقطنها وتوطدت أيضا علاقة حميمة من نوع جديد بينه وبين سوسن التى رأت فيها رجلا جديدا فى حياتها بدلا من زوجها الأول المحامى الذى نصب عليها وبدد معظم ثروتها:

قضى ذلك المساء، بعد أيام من العودة إلى الإسكندرية تناول معها العشاء. استقبلته سوسن، التي كانت تنتظره، وقد أدهشته برقتها وأناقتها. رحبت به بهدوء، وكانت لطيفة جذابة مريحة في خلو بال.. ومن أجله ليست نفس الفستان التي كانت ترتديه على أول غذاء معه.. وما كان في وسع أحد ينظر إلى إسماعيل في تلك الليلة، أن يظن أن مصير هذا الرجل قد حسم. وتسير الحياة بإسماعيل المصري وكأنها بدلت تبسم له. من جديد منذ أن تعرف على سوسن، فقد أخذته إلى خالها معروف الديب المحامي ليرفع له دعوى على الحكومة للمطالبة بتعويض عن هذه الأيام التي قضاها بالمستشفى وهذه التهمة التي لفقت له وبسببها دخل مستشفى الأمراض العقلية، لدرجة أن سوسن أعطت له مفتاح الكابينة الخاص بالأسرة، ويحاول إسماعيل نشر كتابه "الديمقراطية الجديدة" بمعاونة خال سوسن معروف الديب المحامي، حتى يوفق أخيرا إلى طبعه. وتموت زوجته إلهام وتساقر راندا إلى ابنها بأمريكا وتبدأ سوسن في التقرب إليه. وتتسارع الأحداث، وتبدو الحياة شحيحة في موقفها مع هذا الإنسان المكثود، ففي اليوم الذي حدده ليفتح سوسن في أمر زواجهما، ينزل إلى الكابينة ويرتدى المايوه، وينزل إلى الماء، وتهلل حين حمله الماء، تشاغل لحظات بمراقبة أصابعه ثم بما ليث أن خلق في السماء يتابع طائرين يتراقان ويعلمان حتى غابا وسط أغلفتها الزرقاء. ووسط هذه السعادة الغامرة، يعيد التاريخ نفسه مع "إسماعيل المصري" ويبدأ العد التنازلي للإنتهاء من هذه المأساة التي بدأت منذ فترة بعيدة، منذ أن دخل مستشفى الأمراض العقلية بتهمة ملفقة، صنعتها أيدي ماهرة وطالت بها حياته كلها.. وجد نفسه وحيدا.. وقد خفت إلى حد الصمت جمعة البشر القلائل الذين كانوا ينتثرون حوله. وألقت الخيوط الأولى للصباح ضوءا باهتا على هذه السعة المفزعة من المياه فزادتها رهبة.. وأخذت المياه تدور من حوله ورأسه المسكينة وحيدة كنقطة ضئيلة وسط جبال الأمواج العالية. منقط

من فوق حشية الماء، أختفى ثم ظهر، غاص ثم طفا، ينادى ويحرك زراعية ولا شئ حوله.. ولا شئ تحت قدميه إلا المياه الجارية المتدفقة. والأمواج فوق رأسه تعلو ثم تتمزق وتبعثرها الرياح. وتحمله اللجة بعيدا.. وينقض على رأسه الرذاذ المنفل.. وتتراكم عليه مجموعات من الأمواج، وتحاول الأعماق المظلمة أن تبتله، وفي كل مرة يلمح الهاوية وهي مليئة بالظلام. ويحس بأن أشياء غريبة تمسكه وتقيدته وتجذبه إليها، ويخيل إليه أنه سيصبح جزءا من اللجة، وسيحول إلى بعض من زبد البحر. ويشرب الماء المالح، ويكد البحر الجبان في إغراقه، وتهزأ سعة الهائلة بنزعه، ويشعر بأن البحر ملئ بالكراهية له، وقد نسي أنه كان في يوم من الأيام جزءا من عالمه.. أو لعله يتذكر.. يتذكر ذلك جيدا.. وهذه هي فرصته للانتقام ممن هجر عالم الماء" (ص ٢٥٦).

وتلخص هذه العبارة حياة إسماعيل المصري منذ أن بدأت رأسه تمتلئ بالفكار الحياة ومبادئها وحتى وقوعه في برلثن زبانية مستشفى الأمراض العقلية، ثم خروجه والصحة الكبيرة التي بدت عليها حياته مع كل من عرفهم واقترب منهم من أقبائله وأولاده وأصدقائه ومعارفه وحتى هذه اللحظة الحاسمة من حياته.

وتحققت نبؤته التي كان فيها في موعد مع الماء والبحر: حين سقط في نفس الماء الذي أحبيه وكان مقوطه مدويا في هذا العصر.

وعلى الشاطئ كانت سوسن تنتظر مع آخرين.. متى يقذف البحر بجثته؟ وهي تتساءل..

إشكالية الإغتراب في الرواية المصرية "البلدة الأخرى - الفياق - بيع نفس بشرية"

"إنهم يقيمون لنا المدن في الأماكن التي لا
نحبها، ويختارون لنا نمط الحياة التي
نكرها، ويدفعون لنا أجراً مضاعفاً حتى لا
نسلم لكثرة، ونفكر أقل، ونكف نهائياً عن
الاعتراض".

محمد المنسي قنديل في "بيع نفس بشرية".

١- واية والإغتراب:

فرضت قضية الإغتراب نفسها على الرواية العربية المعاصرة
باعتبارها إحدى الروايات الهامة للفكر الإنساني، وباعتبارها إحدى مكونات
الواقع الاجتماعي والنفسي والاقتصادي للفرد والمجتمع على السواء،
وباعتبارها أيضاً إشكالية لا يخلو منها أي عمل فني أو أدبي يشير عن
الإنسان المعاصر وإحساسه بالتمزق والضيق خاصة إذا كان بعيداً عن
موطنه الأصلي أو كان هارباً من واقعه زاهداً فيه.

والمتتبع لموضوعات الرواية العالمية أو العربية يجد أن هذه الإشكالية
تحتل مكان الصدارة في محتوى ومضمون معظم هذه الأعمال، وأن البطل

المغترب في الفن الروائي هو البطل المألوم في غير واقعه، والذي يجد نفسه أمام قوى طاغية، ترتبط بالمكان والسلطة والقوى النفعية. وهو يحاول دائما أن يتجنب المواجهة مع هذه القوى التي تتحكم في غريته، وأن يتفاعل مع واقعه الجديد قدر المستطاع، وأن يصوغ هذا الواقع صياغة جديدة تتلاءم مع نفسه، ومع مجريات الأمور التي أغترب بشأنها.

ولعل خير نموذج لموضوعات الإغتراب في الرواية العالمية، هي رواية "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو، وهي رواية رائدة في هذه المجال تعبر عن واقع البطل المغترب بالصدفة، والذي غرقت سفينته، فوجد نفسه غريبا رغم إرادته في جزيرة نائية، حتى عاد إلى وطنه بعد أن قضى ثمانية وعشرون عاما في هذه الجزيرة، يحاول أن يشكّل واقعا جديدا يعينه على الحياة، بدلا من واقعه وفردوسه المفقود. كذلك رواية "صحراء التنتار" للكاتب الإيطالي دينو بوتزاتي، حيث شخصية "جوفاني دروجو"، بطل هذه القصة الذي يجسد أزمة الإنسان المغترب في كل مكان وزمان، بقلقه وخوفه، ويلامه ورجائه، ويكسل ما يعترى للبشر من مشاعر إنسانية متضاربة ومتصارعة. ورواية "الغريب" لألبير كامو حيث شخصية "ميرسو" البطل الغريب للبعد كل البعد عن واقعه، والعائش في وهم مزاياه: "لماذا كل هذا؟"، وهو يحيا حياة عادية إلى حد كبير، إلا إنه لا يستطيع أن يتلاءم مع واقع يسوده التهرؤ والزيغ والخداع. كما لا تخلو الرواية العالمية خاصة أعمال كافكا وديستوفسكي السيكولوجية من الإغتراب النفسي للشخصية، والمغتر عن غربة الإنسان، وعدم قدرته على المواءمة بين ذاته، وبين الواقع الذي يعيشه.

وقد اهتمت الرواية العربية بهذا المحتوى الإنساني المتواجد في شتى أنماط الحياة بحيث أصبحت الرواية العربية لا تخلو من نيمة الغربة، سواء كانت غربة نفسية أو غربة مكان، أو حتى غربة مزدوجة تحمل سمات الغربة المكانية والنفسية معا.

وقد تناول موضوع الغربة في الرواية العربية كتأب كثيرون، عبروا عنها من خلال تجاربهم الشخصية، خاصة هؤلاء الذين ذهبوا للعمل في منطقة الخليج وغيرها من المناطق، حيث تناولها محمد الراوى في رواية "الزهرة الصخرية"، وجمال ناجي في "الطريق إلى بلحارث"، ويحيى يخلف في "تجران تحت الصفر"، وإبراهيم نصر الله في "برارى الحصى"، وإبراهيم عبد المجيد في "البلدة الأخرى"، وسعيد بكر في "القيافى"، ومحمد المنسى قنديل في "بيع نفس بشرية" وعلاء الديب في "أطفال بلا دموع"، وحنان الشيخ في "مسك الغزال"، وعبد السلام العجيلي في "الحلم"، وغيرهم من الروائيين الذين عالجوا هذه الإشكالية في أعمالهم الروائية.

والشكل الفني للرواية التي تتخذ من إشكالية الإغتراب محورا، وموضوعا أساسيا لها نجده يعتمد على ما يسمى في الغرب برواية الرواية أو القصة القائمة على وعى الذات، أى على هذا الوعي الحاد بالصياغة القصصية، وهو ما ينطوى على تدخل المارد يجعل عملية الكتابة نفسها هي محور النص ومركزه، كما أنه يجعل للتناول الفني للسرد الروائي تعبيرا مشحونا بالتعجز العاطفي، بالإضافة إلى دلالاته الخاصة بالانفصال عن الواقع الأصلي، والوطن، والهوية مما يجعل هذا النوع من القصص حلمي الصبغة، كابوسيا في معظم تناوله، يخيم عليه الخيال والخوف والقلق والوماس والهوليس النفسية الحادة.

والإغتراب في الحياة ظاهرة إنسانية، ولكنها في الرواية ظاهرة فنية تختلف باختلاف الرؤية، وتتعدد بتنوع الأداة، وهي تعبر في المقام الأول عن ظاهرة إقتصادية مرتبطة بالوجود الإنساني - وهو الدافع الحقيقي للغربة - إذ أن الحافز المحرك للمجتمع الإنساني أولا وأخيرا هو حافز إقتصادي، وأن ما يسيطر على التاريخ الإنساني حتى الآن هو الحاجة إلى العمل، والمال وهما عصبا الحياة كلها. لذلك نجد أن الرواية في إحدى توجهاتها الفنية تلجأ

إلى ظاهرة مثل ظاهرة الإغتراب تحاول أن تبرز ماهيتها، وتجسد أزمة المغترب المتوجه من خلال حاجته للعمل إلى مجتمع جديد يحاول أن يجد من خلاله ولو جزءا يسيرا من مدينته الفاضلة المشغول بالبحث عنها دائما طوال حياته، وهو في سبيل ذلك يجد نفسه أحيانا يصطدم بظروف واقع الغربة، ومصادفتها التي قد تكون في بعض الأحيان عيثة، وغير متوقعة إلى حد كبير.

وشخصية المغترب في منطقة مثل منطقة الخليج كانت هي التجربة التي عثرت عنها الرواية العربية في هذه الخصوصية. ويرغم كثرتها إلا أننا سنكتفي بالتصدي لثلاث روايات منها، هي "البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد، و"الفيافي" لسعيد بكر، و"بيع نفس بشرية" لمحمد المنسي قنديل. حيث أن شخصية البطل في كل منها تصطدم بواقعها الخاص، ومن ثم تشكل في النهاية أزمة لهذا البطل المغترب بإرادته والذي يجد نفسه أمام خيارين لا ثالث لهما، إما العودة من حيث جاء، فقلنا بنهاية لزمته، وإما الإصرار في تجربته متحملا تبعه هذا الإصرار حيث يعيش حائرا، متأرجحا بين الحلم والحقيقة، حيث مساحات الحلم تتضائل وتقل في وعي الشخصية وإدراكها.

الحلم والحقيقة:

أحيانا تتدخل مساحات الحلم مع مساحات الحقيقة، ويمتزج الواقع بالخيال، ويصعب على المرء الفصل بينهما، خاصة إذا كانت حدود الحلم والواقع ممترجين تماما في زمان ومكان مختلفين عن زمان ومكان الواقع الأصلي، كما أن محاولة الالتصاق بالمرئي، والإمساك بالزمن، وإيجاد أرضية محسوسة يجد فيه المرء ذاته هو ضرب من العبث، خاصة إذا كان الإنسان مغتربا وبعبداً عن أرضية واقعه الأصلي الذي نشأ فيه وإلفه، وعيشه معاشة كاملة.

نجد هذا واضحا في رواية "البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد من خلال شخصية "إسماعيل خضر موسى" الشخصية المحورية في الرواية في محاولته التأقلم مع الحقيقة الجديدة بعيدا عن تهويمات الحلم، ونزعات الخيال، وهو في هذا يعاني معاناة شديدة، ويصطدم بأشياء كانت تمثل له في الماضي ممارسات هامشية لا يعتنى بها، ولا يكاد يشعر بوجودها. ولكنها على أرض الغربة، وفي واقعه الجديد هي أشياء أساسية، يلجأ إليها عند الضرورة، ويحاول أن يجد ما يملأ بها الخواء النفسى المصاحب له. إذ أن لجوئه في البداية إلى العزلة لصعوبة العلاقات كان هو الملجأ الوحيد الذى لم يجد أمامه بديلا غيره، وهو في هذا الموقف المنشط عنده لمساحات الخيال على حساب مساحات الواقع نجده في تهويمات حلمية يستحضر فيها واقعه القديم ويعايش فيها أمنيات البحث عن مدينته الطوبارية الفاضلة. لذا نجده يركن إلى البيت، ودائما ما يكرر "أنا أحب البيت" مع أنه في الماضي كان لا يكاد يمكث في بيسته إلا للنوم فقط. كما إنه يجلس أمام التلفزيون وهو يردد: "صرت أحب التلفزيون، وأحفظ برامجه". مع أن علاقته الحميمة مع هذا الجهاز كانت متأثرة للغاية، كذلك كانت أحلامه الكابوسية المتكررة مقلقة حيث كان يحلم برجال سود في أيديهم سياط طويلة، وعيونهم تنتظر إليه بشراهة، وهي دلالة على الخوف من المجهول، وعدم التوازن النفسى، كذلك كان نزوعه للمرضى إلى البحث عن الفئران وقتلها، وهو من قبيل قتل الوقت وإعطاء الحياة شيئا من المعنى، ومن ثم كان البحث عن زملاء الغربة من مصريين وفلسطينيين وباكستانيين هو شغله الشاغل حتى يستطيع أن يصنع معهم واقعا خاصا يتضامن فيه الجميع في سبيل البحث عن لحظات الحقيقة بعيدا عن الحلم بالواقع إن صح هذا التعبير، وحتى يحيل الحلم الجديد إلى واقع ينفذ منه إلى لحظة يحسها ويعايشها ويشعر بها، وهو في سبيل ذلك يحيل المكان إلى لحظات حميمة عبثية يلعب فيها مع رفاق الغربة القمار بمبالغ محدودة، ثم

يتم إعادتها إلى أصحابها في نهاية الشهر، ثم هو أيضا في سباق محموم للانتماء إلى المكان، وإلى إقامة العلاقات مع المتواجدين قبله فيه، يحاول أن يعرف نوايا عابد وأن يكسب ثقة أرشد، وأن يعرف أحوال منصور.. إلخ.

وبقدر ما كانت مساحة الخيال والوهم في رواية "البلدة الأخرى" طاغية ومستبدة بشخصية "إسماعيل" ومهيمنة على وجوده وسلوكياته منذ ركوبه الطائرة وحتى وصوله إلى مدينة "تبوك" مسرح أحداث الرواية: "تجد أيضا أن مساحة الحقيقة التي يفرضها المكان نفسه طاغية ومستبدة هي الأخرى منذ دخوله الدائرة الجمركية، وإصطدامه بالكشاف الذي حاول منع دخول مجلة "طبيبك الخاص" مرورا بهذا الحشد الطاغى من الممارسات والمصادمات الواقعية، والذي شعر فيها "إسماعيل" أن واقع الغربة قد بدأ يطبق عليه من كل مكان حتى إنه عندما نزل إلى الشارع يوم العيد وجد نفسه يصيح: "يا إلهي.. هل يكون هذا حقيقة؟". لقد كانت المدينة خالية تماما إلا من الكلاب الضالة، والقطط المبحلة حول بقايا الموائد: كل الأغنياء يسافرون في العيد إلى الشام ولوروبا، وكل الفقراء يسافرون إلى مصر.. للنساء والأطفال لا يتركون التلفزيون والفديو.. الغرباء يحجون.. الغرباء غير المسلمين لا يغادرون بيوتهم". لقد كانت مساحة الحقيقة، ومساحة الخيال متساويتين في هذا اليوم، وهذا ما جعل "إسماعيل" يقول أثناء تجواله في المدينة: "ما أجمل الفضاء حين تكتشف وجوده وأنت بين الزحام! ما أتصه حين لا يكون معك كالإنسان المغترب وهو في بلد بعيد في يوم عيد!".

كذلك كان "إسماعيل" في تجواله في المدينة يتعثر في ضبابية الوهم، ومصداقية الحقيقة وهو بين مصدق ومكذب في نفس الوقت، إنه يعيش الحقيقة والوهم معا: "هيك.. هيك.. هيك ضحكة داعرة ممتدة كسكين باردة تعكس أشعة الشمس، وضحكة رجل عريضة قوية بعدها، حقيقة أم خيال؟ لا أدري.. لكن سمعت ورأيت رجلا يمرق جاريا عبر الشارع الذي أمشي فيه

الهيولى ويختفى بدوره. ولا أحد يظهر بعد ذلك. ولا قط يمشى جوارى، ولا كلب خلفى يا الله! أتقدم أم أترجع؟ لا خوف من الضلال... المنطقة كلها تحتويها العين، والبلدة كلها تحتويها، إذا صعدت فوق مقعد فقط لا شيء".

إنه يحاول الانتماء إلى هذا المجتمع عن طريق العين، والعين فى "كبوك" تخدع أحيانا. كما إنه يحاول الفصل بين مساحات الخيال والحقيقة حتى يستقيم الواقع له. تماما كما وجد "جيوفاى دروجو" الضابط الشاب فى رواية "صحراء التتار" لديزو بوتزاتى نفسه حين كان مكلفا بالحراسة فى قلعة منسية على مشارف صحراء التتار، وهو فى غربته النفسية والمكانية يعانى نفس المشاعر المتضاربة بين أمله فى المستقبل وخياله الخصب الموظف لذلك، ويأسه من واقعه المعيش، وحقيقته المؤلمة من خلال هذا المكان الموحش للطاغى الخالى من آثار الحياة، والذى وجد نفسه مسوقا إليه بعد تخرجه من الكلية الحربية مباشرة. أيضا من خلال هذا الزمن الألى الرتيب الذى يتولد عنه زمن نفسى ينعكس على واقع الشخصية، وعلى واقع الحياة فى أرض الغربة فيحيلها إلى خواء حاد، ولزمة قاسية للغاية.

نفس المشاعر والهواجس صورها سعيد بكر فى روايته "الفيافى"، حين وجد الراوى نفسه مغتربا بإرادته فى هذه القرية البعيدة فى قلب الصحراء، حيث استدعى للعمل فى هذا المكان الموحش مدرسا للتاريخ، ومند ركوبه سيارة "الوانيت" للوصول إلى هذه القرية، نجده يجتر واقعه الأسمى الذى تركه منذ وقت قصير، وتتسلل العربية على الطريق الأسفلتى، منحذرة إلى الطريق الترابى حيث بدأت مشاعر الغربة تتسلل إلى نفسية الراوى تدريجيا حتى أحس أنه لن يصل إلى هذه القرية التى سيعمل بها، ومن ثم بدأت مساحات الخيال تطفئ على مساحات واقعه، حتى أن حساسيته قد زادت عن حدها، وبدأت الأشياء تمثل لديه دلالة جديدة تختلف عن دلالتها الأصلية، وأصبح الخواء النفسى هو السمة الغالبة على هذا الواقع، حتى إنه عندما علم

من "عياد" الفتى الصغير، أين القرية أن المدمرة لن تفتح قبل شهر، وإنه قد حضر مبكراً، زادت غريته عن ذي قبل: "معنى هذا أنني لن أرى أحدا منهم قبل شهر.. تفضضت.. واتسع الجرح كثيراً". كذلك كان إحصاسه بالزمن والمكان الصحرولى المخيف جعل مساحات الواقع تقوى لديه، حتى إنه عندما وصل إلى القرية، وبدلت وحدته وغريته تطبق عليه من كل جهة، شعر أنه لا يريد أن ينام فى الحجرة التى استأجرها بل فضل النوم فى الحوش: "تسبح بالراحة والأطمئنان فى العراء". وبدأ يقيم علاقة حميمة مع عناصر الطبيعة المحيطة به، مع القمر، ومع مولد الكهرباء بصوته للرتيب، وبدأ حينئذ إلى واقعه الأصلى يقوى ويتعاظم: "رفعت رأسى إلى السماء كان القمر غائباً.. لكنى أستشعر وجوده من تلك السحاب العابرة التى تعكس أطرافها ضوء القمر المختبئ فى مكان ما فى السماء. لا زال صوت مولد الكهرباء يحدوى فى أرجاء الحوش.. رتينا وقاسيا.. تك.. تك.. تك.. تلك يطغى على أحاسيسى، ومخاوفى يطارد خيالاتى الجامحة.. يحاصر حنينى نحوى رؤية أولادى وزوجتى".

والحنين والجنس هو شئ طبيعى فى رواية الغربة، إذ أن الانسحاب الجنسى يحتل منطقة الخيال عند الشخصية المحورية لهذه الرواية، ويحيل مساحتها إلى مساحت لها فالجلية على حساب مساحات الحقيقة والواقع. وفى رواية "الفيافي" نجد أن البطل المغترب، وهو الراوى فى صراع دائم مع واقعه الجديد، حيث الحنين الدائم إلى الجنس بعد أن ابتعد عن زوجته، وأصبح منفياً بحكم إغترابه، وهو يحاول أن يتأقلم مع الوضع الجديد الذى وجد نفسه فيه بإرأنته الخاصة. فيستدعى المرأة فى شتى صورها، وأشكالها فى تهويمات وأخيلة وهواجس من ذلكرته، وعبر عقله الباطن، وهو يحاول أن يفرغ الواقع مما فيه ليعيد ترتيبه من جديد، بما يتناسب والواقع والحياة الجديدة، لأن الواقع لديه هو جزء من الخيال أيضاً بحكم الغربة، وبحكم

إنتمائه إلى اللحظة الآتية التي يعيشها. فهو يستدعي أمه وهي تنتف ريش الدجاج حتى لا يمكنه من التحليق، ويتخيل نفسه في هذا الواقع الجديد مثل الدجاج المنتوف الريش، لا حول له ولا قوة، وهو يعد نفسه يدل على العجز والإحساس بالدونية في مجتمع هو يتوق فيه إلى تحقيق الذات دونما مهانة، وبطريقة عفوية وتلقائية لا تعافها نفسه، كما كان يفعل في موطنه الأصلي. كذلك نجده يستدعي زوجته في مساحات كبيرة من خياله، ولكن شخصية المرأة الحاضرة في الواقع الجديد "أم حمود" تطفئ على شخصية زوجته دائما لأنه يراها أمامه في ذهابها وإيابها، وشخصية أم حمود المصرية زوجة للفلسطيني التي تملأ المكان بحضورها الطاغى، وحيويتها المتدفقة ومصريتها المتميزة والذي افتقد كثير منها الآن. والتي تمثل بالنسبة لشخصية الراوى أشياء كثيرة هو يفقدها على أرض الواقع.

إن شخصية "أم حمود" في الواقع المعاش في الغربة تمثل منافسا كبيرا لشخصية الزوجة الموجودة في خيال الراوى، والتي تمثل الحنين الجارف إلى واقعه، وإلى إشباع حاجاته جميعها: "أراقبها في غدوها ورواحها.. ألمح بسمتها الموجهة إلي عيني.. تتداعى أعضائي وتتساقط جزءا جزءا إلى جوارى.. لم أستطع مقاومتها، ليال، وهي تحاصرني كلما دلفت إلى طراحتي الكريتونية أضجع عليها.. أستحضر زوجتي عنوة ولكنها لا تثبت إن تتوارى أمام هجمات أم حمود الضارية.. أجردها من كل ما يسترها وأخذها بين زراعي". إن تجسيد شخصية أم حمود وتحديد مصريتها بالذات، وإسكندريتها على وجه الخصوص هو تعبير عن الحنين الجارف إلى الوطن والشوق إلى ناسه. تماما كما فعل إبراهيم عبد المجيد في رواية "البلدة الأخرى" حين جسّد شخصية الفتاة "واضحة" المصرية الأصل التي اتهمت بالزنا من فتى يمنى ولا يجد أخوها طريقة لإخراجها من عزلتها إلا تكليف "إسماعيل" بالاندريس لها، ولكونها تقع في حبه. ويتمثل إسماعيل نفسه بحكم إغترابه

وحاجته إلى ونيس يؤنس وحدته وغربته أن حبه لها حقيقى فى بعض الأحيان.

إن شخصية "أم حمود" فى "الفياق" وهى المصرية الإسكندرانية وشخصية "واضحة" فى "البلدة الأخرى" وهى المصرية له دلالة واضحة على محاولة الكاتب فى كل رواية على استدعاء الشخصية للحميمة التى توفر له الإنكاء الكامل على إبراز علاقة الغربة بعلاقة الوطن وبشخصياته حتى ولو كانت هذه الشخصيات فى محنة مثل شخصية واضحة فى "البلدة الأخرى". والإغتراب عند شخصيات روايات "الفياق" و"البلدة الأخرى" وغيرها من شخصيات روايات الغربة تحاول تحريك الجمود الذى أصابها من جراء تواجدها فى غربتها، وهم يحاولون بقتل الإمكان كسر الإيهام وشوكة الغربة وهواجسها، وتحقيق الاستقرار النفسى والاجتماعى لذواتهم عن طريق الاندماج مع الآخرين.

ولكن هذا الإنتماء المؤقت، وهذا الاندماج المصطنع يكون أحيانا أقرب إلى السكون الذى يسبق العاصفة. فقد أُنْتهى الراوى فى رواية "الفياق" إلى أن رحلوه عن قريته التى جاء للعمل بها بعد أن أُنْتهم بعلاقة شاذة مع "عياد" الفتى الذى استقبله لأول مرة ولازمه طوال فترة إقامته بالقريّة.

كما يطرد إسماعيل هو الآخر من مجتمعه فى رواية "البلدة الأخرى" لإتهامه بشرب الخمر ليلة رأس السنة مما يخلق أمامه كل الأبواب ويصبح منبوذا هو الآخر كما كانت "واضحة" منبوذة لعلاقتها المشينة مع الشاب اليمنى "السامى". لقد كانت الحقيقة والخيال، أو مساحات الحلم ومساحات الواقع فى روايتى "الفياق" و"البلدة الأخرى" تتكاثرون أمانتها فى وعى الشخصيات المحركة لأحداث هاتين الروايتين بحيث كان طغيان كل منهما على الآخر هو الصراع الحقيقى للشخصية تجاه قدرها، وتجاه الواقع التى وجدت نفسها فيه. لقد بدلت الغربة بحلم ثم تحول الحلم إلى حقيقة، ثم سرعان

ما عادت الحقيقة لتتحول إلى حلم كابوسي واقعي، وهو ما تبرزه معظم الروايات التي على هذه الشاكلة، والتي تجسد واقع الغربة والإغتراب.

ومن الروايات التي تمثل أزمة البطل المغترب خير تمثيل، وتسير في نفس الخط رواية "بيع نفس بشرية" للروائي القاص محمد المنسي قنديل، وهي رواية تجسد الغربة الخائفة التي أخذت بتلابيب ومصير صاحبها حتى أضطر آخر الأمر بعد أن وصل إلى طريق مسدود أن يستسلم لجلاذه ليفعل به ما يشاء.

وقد جسد محمد المنسي قنديل في هذا النص أيضا مساحات الحلم والحقيقة وتناوب كل منهما في إحتلال وعي الشخصية من خلال أزمة هذه الشخصية في واقعها الجديد. وشخصية "مصطفى" المدرّس المغترب الذي وجد نفسه فجأة محاصرا نفسيا، وذاتيا في غربة مزدوجة طاحنة بددت كثيرا من عوامل استقراره المصطنعة. لقد جسد الكاتب مراحل إغتراب شخصية مصطفى، وجعل أزمته تتأرجح بين الحقيقة والحلم، بل وجعل حياته كلها مرهونة بالفكالك من هذا الحلم الكابوسي الطاحن، ومن الحقيقة الفجة الذي وجد نفسه أسير وقائعها. حتى إن الاستهلال الذي استهل به الكاتب روايته وهي عبارة قصيرة مكثفة، تحمل داخلها شحنة بالغة الدلالة تعبر عن واقع الذات المغتربة في أي مكان وزمان: "الليل في المدن البعيدة غير أليف". بهذه الاستهلال السدال والمعبر عن واقع الإغتراب في كل ما سيحيى من وقائع داخل هذا النص السردى المتميز، وهو بهذا الإستهلال أيضا قد حدد في وضوح عدم التآلف بين البطل وبين المكان، بل مهد لهذا الحصار الذي طوقت به الظروف واقع شخصية "مصطفى"، حين وجد نفسه داخل حصار مضروب عليه، بسبب حمايته للفنّانة الأسبوية "مانيلدا"، المطاردة هي الأخرى في هذا الواقع المزرى والتي كانت تهرب من مطاردتها المجبن بالسلاح، بعد أن اكتشف وحشية الممارسات التي استخدمت معها، وعرف أنها هاربة

من أحد الشيوخ المهيمنين على المدينة والذي يمارس معها أقصى أنواع السادية، ويطلق سجنه في جسدها الضعيف، بل يجعل كلابه تضاجعها، ويكتفى هو بالتأمل والملاحظة والتلذذ. وشخصية مصطفى في ذلك تشبه إلى حد كبير شخصية "روبينسون كروزو" الذي وجد نفسه أيضا محاصرا هو الآخر في جزيرة نائية مهجورة ليس معه فيها سوى إرادته، ومن ثم بدأ يعيد ضيافة الواقع الجديد وتشكيل الحياة مرة أخرى، ويتأقلم ويتفاعل مع عالمه الجديد وبيئته الذي وجد نفسه منفيا فيها رغم أنه. وفجأة وجد أن أكلة اللحوم البشرية يأتون إلى هذه الجزيرة ليفترسوا ضحاياهم بها، فتدخل لإنقاذ أحد هؤلاء الضحايا الذي أصبح تابعا له بعد ذلك حتى عاد معه إلى إنجلترا عندما أنقذته إحدى السفن الإنجليزية المارة بالجزيرة. إن هذا التشابه بين شخصية "روبينسون كروزو" وبين شخصية "مصطفى" في رواية "بيع نفس بشرية" إنما هو تشابه إنساني ناتج عن غربة كل منهم في مكانه، وحلم كل منهم بالعودة إلى دياره سالما غانما، وأن كليهما يعيش واقعا صنعت له الظروف المحيطة به، وكليهما دفعته إنسانيته وأدميته، وإحساسه الشديد بالحصار النفسي والجسدي إلى التدخل لإنقاذ نفس بشرية دفعته الظروف كما سبق وأن دفعته هو أيضا للوقوع في برائن المجهول. إلا أنهما يختلفان في مساحة الحلم للذين دلبا على ممارسته والعمل من أجله.

فروبينسون كروزو يحلم بإنهاء غريته والعودة إلى موطنه الأصلي حيث واقعه الأصل، وفردوسه المفقود. أما "مصطفى" في "بيع نفس بشرية" فهو يحلم بإنهاء أزمته والعودة إلى واقعه غير الأصل، إلى واقع غربته كمدرس ليكمل ما بدأه دون أزمات وهواجس وخوف يعوق هذا الواقع المادي الثقيل. وكما أن مساحة الحقيقة والحلن نسبية بين هاتين الشخصيتين. كذلك فإنها نسبية أيضا بين شخصيات رواية "بيع نفس بشرية" ذاتها. فهي تختلف من شخصية إلى أخرى، فحقيقة وواقع مصطفى وأحلامه وهو الذي يعيش واقع

الإغتراب في هذا المكان النفطي البعيد تختلف عن حقيقة وواقع زميله "صالح" المدرس الخليجي المحبط الذي سبق أن عاش الإغتراب أيضا في أثناء دراسته في القاهرة. وحقيقة وواقع الفتاة الأسبوية "ماتيلدا" وأحلامها وهواجسها وهي المغتربة أيضا تحت ضغط الحاجة لتأمين الدعم المادي لأسرتها تختلف عن حقيقة وواقع "الشيخ غانم" وأحلامه وهو المغترب في واقعه الأصيل حيث غيبوبة المال والجنس والغريزة والمخدر والسلطة القمعية للفاشمة هي التي تتحكم في تصرفاته وممارساته مع كل من هم حوله، الجميع في هذا المناخ يعيشون الأزمة والهواجس المختلفة المتباينة ولكن من خلال رؤى مختلفة تختلف باختلاف الشخصية وظروفها وواقعها الخاص والعلم.

إن الواقع الذي عاشه مصطفى وكأنه مطارِد مثل "ماتيلدا" جعل الخوف يتسرب إلى نفسه من خلالها هي: "انتقل جزء من خوفها إليه وأصبح يشعر أنه هو أيضا مطارِد بصورة أو بأخرى، لقد أحكمت حلقات الأزمة حوله، حتى إنه فكر أن يسلمها إلى مطارديها، وأن يتخلى عنها، ولكن تعاطف المغترب مع رفيق الغربة منعه من ذلك، كما أن الخوف الذي بعث في نفسه الأزمة، وتذكرته لأسرته البعيدة التي تأمل منه الكثير: تذكر وجه العجوز، وجه أخته، أيام الإنتظار الطويلة والحلم بالسفر.. كل هذا لا يمكن أن يضيع من أجل غلطة واحدة". لقد أيقظته هذه الأزمة من أحلامه، وطفنت مساحات الواقع الكابوسي على مساحات الحلم بالعودة إلى أسرته لكي يعيد البسمة إليها، لقد أصبحت غريته الآن مزدوجة، فهو يهرب داخل نفسه، يطفى النور داخل بيته حتى لا يشعر بوجوده أحد، أصبح يتجنب زميله "صالح"، لا يدعو إلى مسكنه كما كان يفعل من قبل، تمنى أن يدعو زملاء الغربة إلى سهرة فيذهب معهم ولا يعتذر كما كان يفعل من قبل، أصبح يذهب إلى المدرسة مبكرا حتى لا يتعرض لنظرات المدير القاسية، لقد تضاعفت عزلته، وازدادت حساسيته تجاه أبسط أنواع المواقف العادية حتى إنه عندما واجه "جاسم" ابن

الشيخ بن غانم في الفصل وسأله بعض الأسئلة الدراسية ولم يجد منه إجابة شافية اضطر أن يجامله، وينسحب حاملا معه همومه الذاتية.

إن غربة مصطفى في "بيع نفس بشرية" هي نفس غربة "إسماعيل خضر موسى" في "البلدة الأخرى" وهي نفس غربة "روبينسون كروزو" في رواية "حياة ومغامرات روبينسون كروزو الغريبة المدهشة" وهي نفس غربة "جيوغاني دروجو" في رواية "صحراء التتار".

الجميع يعيشون في عزلة نفسية ومكانية نتيجة الأزمة الحادة الطاحنة، تجتر فيها الشخصية ذكريات الواقع الأصلي، وتحاول أن تعيد تشكيل وصياغة الواقع الجديد، وأن يصاغ هذا الواقع ويوائم ذات الشخصية حتى تستطيع أن تتعايش مع الزمان والمكان وأن تحجم كم الغربة المتواجدة داخل الذات، وحتى يتم فك الارتباط بين الغربة وبين الشخصية بعودتها إلى واقعها الأصلي عودة محمودة.

المكان والإغتراب:

المكان في روايات الغربة هو المحرك للأحداث، وهو المحتوى الحقيقي لتفاعلات الشخصية مع ذاتها ومع مواقفها الدرامية، بإعتبار أن المكان في مثل هذه الروايات له خصوصيته النابعة من تأثيره على الشخصيات الولدة إليه، وهو أيضا بذرة النص، ومركز الحكاية، ومدلول الواقع المعبر عن كنه الحقيقة في عالم النص. والسمات الرئيسية للمكان هي التي تفرض نفسها على واقع الشخصية، وعلى واقع الرواية كلها، كما أن طبيعة المكان وخصوصيته هي التي تحدد طبيعة الأشياء في النص، وترصد الحقائق المجردة، ودور الصراعات الدرامية التي تدور في أبعاده الرمزية والواقعية. والسبب المكاني في رواية الإغتراب بعد مجرد مطلق يحيط بالشخصية والمواقف معا من منطلق نفسي داخلي. وحساسية الموقف نفسه تنبع من

المكان أيضا كان هذا المكان. "والمكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقامة بالكلمات، وروية غائرة في الذات الاجتماعية، لذا فإنه لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، هامشيا يمس الأطراف من بعيد بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متاخلا بالعمل الفني معتزجا ببنائه".

والمتسبب للرواية العالمية يجد أن النموذجين اللذين سبق أن سقناهما في معرض حديثنا عن الإغتراب في الرواية العالمية، وهما روليتا "روبينسون كروزو" و"صحراء التتار" تحول فيها المكان - في "روبينسون كروزو" من جزيرة مهجورة يتوالد عليها أكلة اللحوم البشرية لإقتراض ضحاياهم، إلى جزيرة متحضرة من خلال إقامة روبينسون كروزو فيها لمدة ٢٨ عاما - وإقامة شبه حضارة شخصية وتحول الواقع فيها إلى واقع خاص وعام. حتى الأبعاد الإنسانية المفقودة ظهرت عندما أنقذ روبينسون كروزو تابعه الذي مكث معه بعد ذلك. وهو ما تكرر في رواية "بيع نفس بشرية" للمنسى فتديل من تحول المكان اللاتسائي إلى مكان إنساني، تحول فيه مصطفى إقناد "ماتيلدا" الفتاة الفلبينية من بطش مطاردتها وقهرهم لها، تعاملها معها من منطلق الإغتراب المشترك بينهما.

كذلك كان المكان في رواية "صحراء التتار" لدينو بوتزاتي مكانا رمزيا يرمز إلى الإنسان، وتفاعله مع الطبيعة من خلال شخصية "جيوفاني دروجو" الضابط الشاب الحديث التخرج الذي مزج مستقبله وربطه بهذا المكان الصحراوي المتطرف. إن البطل المغترب في المكان يشعر تماما بهذا المكان، ويحس به، بل يفجر لديه الشحنات العاطفية التي تتطبع في الوعي واللاوعي، ولا تنسى أبدا وذلك بسبب حساسية الغربة، وقسوتها، وحدتها في بعض الأحيان. وهو ما ظهر أيضا عند إبراهيم عبد المجيد في روايته "البلدة الأخرى" حين وفد إلى مدينة "تبوك" الصغيرة، وحاول أن يتعايش معها من خلال مجموعة من الحكايات والمشاهدات التي كان هو محورها، وحاول قدر

المستطاع عدم الصدام بالمكان وما يحتويه من قهر وقمع شخصي. والمكان في الغربة مجموعة من الممارسات، والعلاقات الإنسانية التي تنزلق أحيانا إلى حد الصراعات والممارسات العنيفة والصدمات اللاإنسانية الحادة. لقد كان إسماعيل في "البلدة الأخرى" حياديا مع المكان في بداية الأمر، ولكنه جرفه ناحية التيار القوي العنيف، فإلتقلب إلى ما يشبه شخصية "سيد الغريب الثاني" الطبيب الذي أجهد فتاة فماتت، وحين حبسوه تمهيدا لمحاكمته، نسوه في محبسه، فهكذا أصبح "إسماعيل" منسيا هو الآخر، حيث فترت حماسته لكل شيء، لـ "روز" الذي كان يريد أن يثبت رجولته معها، ولـ "عايدة" التي كان يريد أن يتزوجها، ولـ "واضحة" التي توهم أنه يحبها، حتى للهدف الأساسي الذي جاء من أجله إلى تبوك، وخرج "إسماعيل" من تبوك هو و"نبيل"، و"سيد الغريب"، وانطلقت الطائرة مرتفعة عن الأرض عائدة إلى الوطن، ولكنها عادت إلى المطار مرة أخرى لتترك "نبيل" الذي اختلس خمسين ألف ريال من خزانة الشركة ليواجه مصيره، وأختفى الكابوس من وجه "إسماعيل" لتحل بدلا منه الطمانينة الممزوجة بالدهشة، وبالعودة إلى الواقع بعد كابوس حلمي عنيف لم يستيقظ منه إلا بعد صعدت الطائرة إلى السماء.

لما المكان في رواية "الفيافي" لسعيد بكر فقد وضحت ملامحه منذ اللحظة الأولى لوصول الراوي إليه، حيث اصطدم بكل شيء في هذا المكان، الهوام الزاحفة، المقابر، الدكاكين القابعة بجوارها، المدرسة المغلقة، لقد جسد سعيد بكر المكان من خلال نفس العلاقات الاجتماعية التي جسدها كل من كتب مثل هذه النصوص الروائية التي تعبر عن الغربة والإغتراب. لقد حاول الراوي أن ينسى غريبته وأن يتعامل مع المكان والواقع بتلقائية عادية وكأنه لم يغترب، لقد كان حنينه إلى البحر وشوقه إليه يجعله ينجذب ناحيته دائما ويحاول أن يغوص في نفسه وكأنه يغوص في البحر. فكان يذهب إليه هو

و"عباد" الفتى الصغير، ويقضيان أوقاتاً طويلة هناك حيث الطبيعة في بكايتها. فما كان من هذه القرية إلا أن طردت الراوى لمجرد شبهة لا أساس لها من الصحة، تماماً كما فعلت تبوك مع "إسماعيل خضر موسى" في رواية "البلدة الأخرى"، وكما وجد "مصطفى" نفسه محاصراً في قصر الخور عند الشيخ بن غانم في رواية "بيع نفس بشرية".

إن المكان والإغتراب في رواية "بيع نفس بشرية" يكملان بعضهما البعض، فالمكان الإغترابي يجسد ما يدور داخل شخصية "مصطفى" الذي تكالبت عليه المحن في غربته وفي بيته حين مد يد المعونة لـ "ماتيلدا" التي شكّلت له هذه المحنة وشاركتها فيها، وفي عمله المدرسي بين زملائه، وفي شاطئ البحر عن الخور الذي يوجد به قصر "الشيخ بن غانم" حين توهم هو وصديقه صالح وجود الشيخ المعجوز الجالس بجانب البحر يجتر ذكريات الغوص والصيد، ولتنتظر الغائب، بينما هو بالنسبة لهم وقم قديم، وأسطورة لما كان يحدث في الماضي. وفي قصر "الشيخ بن غانم" حيث الغنى الفاحش المتمثل في الذهب والأثاث الموجود في القصر والذي لا يوجد إلا في حكايات ألف ليلة وليلة، بجانب الغيبوبة المكانية التي يعيشها أهل هذا القصر وعلى رأسهم "الشيخ بن غانم" نفسه، وهو الذي بدأ يلعبه لعبة القط والفأر في قصره حتى ظفر به في النهاية من خلال مشاهد الجنس التي عرضها أمامه في جهاز الفيديو.

لما الإغتراب المكاني في رواية "بيع نفس بشرية" فهو الإغتراب الذي عايشه الجميع بنسبة خاصة. فمصطفى تمرّد على المكان حين أوى في بيته هذه الفتاة المطاردة، والفتاة هي الأخرى تمرّكت على واقعها الذي اختارته بنفسها حين هربت من قصر "الشيخ بن غانم" و"جاسم ابن الشيخ بن غانم" المتمرد من خلال سطوة أبيه في البلد. و"صالح" المتمرد على الرئيس في العمل حين قبل أن يذهب مع "مصطفى" إلى قصر "الشيخ بن غانم" وليحدث

ما يحدث بعد ذلك. لقد كان هذا التمرد في هذا المكان هو نتيجة للمتناقضات التي تجمع مكان يتحول إلى صدامات حتمية بين صاحب السلطة والمغترب. إن أسطورة الإغتراب المكاني جعلت الجميع متمردين وكأنهم يحققون شيئاً مفقوداً في حياتهم. والمباراة التي ساقها المنسى قنديل في رواية "بيع نفس بشرية" إنما تمثل الغربة وتجسد معناها وهي تتسحب على كل رواية الغربة التي كتبها كل من خاض التجربة وعبر عنها: "إنهم يقيمون لنا المدن في الأماكن التي لا نحبها، ويختارون لنا نمط الحياة التي نكرهها ويدفعون لنا أجراً مضاعفاً حتى ننام أكثر ونفكر أقل ونكف نهائياً عن الاعتراض".

المراجع والمصادر:

- "السيدة الأخرى" (رواية) إبراهيم عبد المجيد، منشورات رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٩١.
- "القيافي" (رواية)، سعيد بكر، مديرية الثقافة، الإسكندرية، ١٩٩٠.
- "بيع نفس بشرية" (رواية وقصص أخرى)، محمد المنسي قنديل، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٧.
- "مقدمة في نظرية الأدب"، د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
- "بناء الرواية".. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قسم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- "القصة السيكلوجية" تيون أيدل" ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.
- "ما بعد الحداثة عربية" القشطي في رواية "براري الحمى" إبراهيم نصر الله، فدوى نوجلاس، كتليات معاصرة، بيروت، ع ١٨ آيار/حزيران ١٩٩٣.
- "تبوك بلد الحكايات"، بلال خبيبز، م الناقد، لندن، ع ٤٨، يناير ١٩٩٢.

المحتويات:

- مقدمة.
- البطل الشعبي فى روايات نجيب محفوظ.
- لطيفة الزيات والبحث عن الزمن المفقود.
- "زمان الوصل" وأسئلة الرواية.
- القرية وعالم يوسف القعيد الروائى.
- ما وراء الواقع فى رواية "الزهرة الصخرية".
- سطوة المكان، والواقع المبهمش فى رواية "ليالى غربال".
- الأنثروبولوجيا ورواية للتاريخ "ثوة الكرم" نموذجاً.
- المسحاب والسراب فى ثنائية "أمازيش" و"بسامتيك الثالث".
- رواية "عجاس المسايح" والبحث عن الزمن الضائع.
- "الكوميديا الشيطانية" ورواية الفانتازيا.
- "رأس إسماعيل" بين حلم الإيديولوجيا وحلم الواقع.
- إشكالية الإغتراب فى الرواية المصرية "البلدة الأخرى - الفياضى - بيع نفس بشرية".

كتب للمؤلف:

- ضياء الشرقاوى وعالمه القصصى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٨.
- رحلة الرواية عند محمد جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
- الرواية فى أدب سعد مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- تطور القصة القصيرة فى الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإسكندرية، ١٩٩٠.
- بيليوجرافيا الرواية فى أفليم غرب ووسط الدلتا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
- متاحف السرد.. دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإسكندرية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع:

- بيليوجرافيا نجيب محفوظ.
- المدينة الروائية.. دراسات فى الرواية المعاصرة.
- جبل الثلج العائم.. دراسات فى القصة القصيرة.
- غواية الرواية.. دراسات فى الرواية العربية المعاصرة.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.